الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري – قسنطينة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغـــة العربية وآدابـــها
رقم التسجيل :
الرقم التسلسلي :

توظيف التراث في المسرح الجزائري

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب:
أحسن ثليلاني

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد العيد تاورتة

لجنة المناقشة :

1- الأستاذ الدكتور الربعي بن سلامة :جامعة منتوري – قسنطينة : رئيسا
2- الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورتة : جامعة منتوري – قسنطينة : مشرفا و مقررا
3- الأستاذ الدكتور حسن كاتب : جامعة منتوري – قسنطينة :عضوا
4- الأستاذ الدكتور أحمد منور :جامعة الجزائر : عضوا
5-الأستاذ الدكتور صالح لمباركية :جامعةالحاج لخضر – باتنة : عضوا
6- الدكتور دياب قديد :جامعة منتوري – قسنطينة : عضوا

السنة الجامعية: 1430هـ/1431هـ الموافق ل : 2009 م/2010م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء:

إلى كل العيون التي حدقت في شمس الجزائر، وكل القلوب التي نبضت بحبها، فسكبت من وحي نضالاتها صفحات إبداعية أشعت بالنور على النور .

إلى والديّ – رحمهما الله – ثليلاني الحوسين، وابراهيم بوناب الهاينة : محبة ومحبة واعترافا واعترافا، ثم مليار محبة واعتراف .

إلى أم أولادي : السيدة الفاضلة فراح بن زهرة، زوجة وحبيبة ورفيقة حياة احتضنت عواصفي في صبر وثبات .

وإلى أبنائي الأعزاء : هزار، نوران وأحمد عبد الإله.

مع خالص المحبة والاعتزاز

أحسن ثليـــلاني

جامعة 20 أوث 1955 ، سكيكدة (الجزائر)

مقدمة :

عشقت المسرح منذ الطفولة، اكتشفت سحره في تلك العروض التي كان يقدمها الطلبة الوافدون إلى قريتنا ضمن أفواج حركة التطوع التي شهدها بلادنا في السبعينيات من القرن الماضي، وفي حلقات المداحين التي كانت تقام في أسواقنا الشعبية، لقد رأيتني طفلا عاشقا لسحر الفن، وسواء أكان مسرحا في عبق التراث، أم تراثا محمولا في عرض مسرحي، فإن محبتي واهتمامي بالمسرح والتراث، قد تفجرت بين جوانحي منذ طفولتي، ثم تدرجت في مراتب العشق حتى رأيتني اليوم أمنح عمري لعشق المسرح أولا، ولعشق التراث أولا أيضا .

المسرح أبو الفنون، إنه مرآة المجتمع والأمة وعصارة الجمال لديها، أما التراث فهو روح الأمة ونبض وجودها وهويتها، إنه المخزون الحضاري والثقافي الذي يرثه الخلف عن السلف، فيشكل لديه القيمة الثابتة التي يبني منها هذا الخلف- ضمن امتداد تاريخ أمته -حاضره ووجوده الآني والمستقبلي انطلاقا من إقامة الصلة بين الماضي والحاضر، حيث إن التواصل مع التراث هو الذي يحقق للأمة وجودها الفاعل .

لقد تتبعت مسيرة المسرح الجزائري، ولعلني كنت واحدا من المنخرطين في تلك المسيرة تمثيلا وإخراجا وتأليفا ونقدا، ومن وحي احتكاكي القريب بالحركة المسرحية الجزائرية سواء في جناحها الهاوي مثل المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، أم جناحها المحترف على غرار المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالعاصمة، ومشاركتي في عديد الملتقيات المسرحية ،و التي سمحت لي بالتعرف على الكثير من رموز المسرح الجزائري وأعلامه الكبار، فإنني — من وحي كل ذلك — قد لاحظت ظاهرة الحضور القوي للتراث بمختلف تجلياته في عموم الإنتاج المسرحي الجزائري، حتى إنني يمكن أن أزعم بأن المسرح هو أكثر الأشكال الفنية حملا للتراث واحتضانا وتوظيفا له، من أجل تحقيق عديد الأهداف السياسية والاجتماعية والفنية التي يتوخاها المسرحي من وراء ذلك التوظيف .

إن هذه الظاهرة - ظاهرة توظيف التراث في المسرح الجزائري- قد شغلتني منذ أن تعرفت على حضورها القوي في تجربة كل من عبد الرحمان ولد كاكي وعبد القادر علولة، ثم زادت فألقت بظلالها الوارفة على اهتماماتي العلمية بعد أن تسنى لي امتلاك الكثير من النصوص المسرحية

الجزائرية المطبوعة، والتي تستلهم التراث وتوظفه بقوة، فكان اختياري لهذا الموضوع يعد استجابة طبيعية لظاهرة فنية شغلتني، ولنصوص مسرحية جزائرية كثيرة تحت يدي .

إن هذا البحث يتمحور حول دراسة موضوع توظيف التراث وتحليل تجلياته المختلفة في المسرح الجزائري، من أجل محاولة الإجابة عن مجموعة من التساؤلات المؤطرة لإشكالية البحث، ويمكن تحديد هذه التساؤلات فيما يأتي :

أولا : إذا كان التراث هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والموروث من قبل الخلف عن السلف والمشتمل على القيم التاريخية والدينية والحضارية والشعبية . فما هي صور حضور ذلك المخزون الثقافي في المسرح الجزائري ؟ وما هو دوره في التعبير عن الواقع الجزائري المعيش وبخاصة في الحقبة الاستعمارية الفرنسية ؟

ثانيا : إذا كان توظيف التراث يعتمد على مدى وعي المثقف لتراثه من جهة، وعلى وعيه بدوره التاريخي من جهة أخرى، فهل استطاع المسرحي الجزائري في استلهامه للتراث أن يعي معطيات العناصر التراثية في أبعادها المختلفة ؟ وأن يعي واقعه المعيش الذي يحاول إعادة إنتاجه من خلال العناصر التراثية المستلهمة في المنتج الإبداعي ؟

ثالثا : إذا كان الكاتب المسرحي حين يقوم بتوظيف التراث، يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة - لما للتراث من حضور دائم في وجدانها- فما هي الطاقات التعبيرية والجمالية التي حققها توظيف التراث في المسرح الجزائري ؟

رابعا : إن المسرح الجزائري على غرار المسرح العربي لم يخرج في شكله من دائرة التبعية للمسرح الغربي، ومع دعوة بعض المسرحيين الجزائريين لرفض هذه التبعية والمناداة بإيجاد شكل مسرحي له هوية عربية / جزائرية تنبع من أشكال الفرجة الشعبية التراثية، فهل استطاعت تجارب تأصيل المسرح الجزائري الخروج من دائرة التأثر بالمسرح الغربي ؟ وإلى أي مدى نجحت تلك المحاولات في تقديم الصيغة المميزة للمسرح الجزائري ؟.

وقبل أن نشير إلى الدراسات التي اهتمت بالمسرح الجزائري بشكل عام، فإنه لابد من القول بأنه لا يوجد – فيما نعلم – من الباحثين من درس هذا الموضوع (توظيف التراث في المسرح

الجزائري) وأحاط بمختلف عناصره وجوانبه من خلال تحليل النصوص المنشورة في عمل علمي أكاديمي . وكل ما هو موجود من بحوث ودراسات – وهي قليلة عموما – إنما يركز على جوانب تتعلق بالمسح التاريخي، أو بالمسرح الجزائري من حيث هو فن نشأ حديثا وتطور عبر المراحل مع بعض الدراسات المخصصة لبعض ظواهره أو أحد أعلامه . أما أن يتعمق الباحثون نصوص الفن المسرحي الجزائري لإخصاب مادة جديدة تبرز توظيف التراث في المسرح الجزائري، فهذا ما لم تخصص له البحوث والدراسات، وهو ما سنحاول فعله في هذا البحث .

و يجدر بنا في هذا الموقف أن نشير إلى أهم الجهود التي بذلت قبلنا في مجال العناية بفن المسرح في الجزائر، وهي جهود مشكورة من حيث إن لها فضل السبق في هذا المجال و هي كما يلي:

1-الأدرع، الشريف : بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي) مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر .2008

2-بيوض، أحمد : المسرح الجزائري 1926 – 1989 – منشورات التبيين – الجاحظية – الجزائر 1998 .

3- جلاوجي، عز الدين: النص المسرحي في الأدب الجزائري،ط1، مطبعة هومة الجزائر 2000

4- طامر، أنوال : حفريات المسرح الجزائري (المسرح النوميدي في العهد الروماني)، نشر مشترك لدار الكتاب العربي، ودار أطفالنا، الجزائر سنة 2007 .

5- عمرون، نور الدين : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، شركة باتنيت، الجزائر سنة 2006 .

6- لمباركية، صالح : المسرح في الجزائر ،ج1، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ط 1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين امليلة، الجزائر، 2005 .

7 -مباركي، بوعلام : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001.

8- منور، أحمد : « مسرح أحمد رضا حوحو : دراسة أدبية تحليلية مقارنة »، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر سنة 1989.

9- ميراث، العيد : أدب المسرحية العربية في الجزائر "نشأته وتطوره"، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، سنة 1988 .

و يضاف إلى ما سبق ، فإن هناك بعض المراجع التي خصصت بعض صفحاتها لدراسة المسرح الجزائري، فوجدنا في تلك الصفحات – على قلتها – تحليلات ذات علاقة مباشرة بموضوع بحثنا، ومن تلك المراجع نذكر:

1- مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931 – 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983 .

2- الركيبي، عبد الله : تطور النثر الجزائري الحديث 1830 – 1974، ط1، المؤسسة العربية للكتاب، تونس بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1975 .

3-youssef rachid haddad :art du compteur, art de l'acteur, art du spectacle. Rédaction et diffusion . :cahiers théâtre Louvain -Arssand delcampe diffusion France.

و فيما يتعلق بالمنهج المتبع ، فإن البحث عن عنصر معين في النصوص الأدبية عموما، وبخاصة إذا كانت إبداعا في النوع الأدبي المسرحي، إنما يناسبها في تقديري الاعتماد على المنهج التحليلي القائم على الرصد والتصنيف والتفسير لملامح توظيف التراث في المسرح الجزائري بقصد تبيان كيفية توظيف عناصره، واستلهامها في منتج إبداعي جديد (نص / عرض مسرحي)، ومدى قدرة هذا المنتج على التعبير عن قضايا العصر أو المجتمع، وأيضا مدى وعي المسرحي المبدع بالتراث ووظيفته في هذا الاتجاه . و هنا لابد أن أشير إلى أنه إذا كنا لم نحدد تاريخا معينا في عنوان البحث ، فإن ذلك راجع إلى أننا لم نكن عند تسجيل الموضوع متأكدين من تواريخ النصوص التي سنعثر عليها في البداية و في النهاية ، غير أن المسرح الذي نعنيه في هذا البحث هو ذلك الإبداع الأدبي – بالفصحى أو بالعامية – منذ العقد الثالث من القرن العشرين إلى أوائل القرن الواحد و العشرين ، و هي فترة تشمل اصطلاحيا الزمن الحديث و المعاصر .

أما خطة البحث التي تصورتها مناسبة لطرح إشكالية البحث والإجابة أو محاولة الإجابة عن مختلف التساؤلات التي نعرضها، فتتمثل في تقسيم البحث إلى خمسة فصول مستقلة في مباحثها ومتصلة في محاورها الهادفة إلى محاولة الإحاطة بإشكالية البحث وما تثيره من أسئلة .

تناولت في الفصل الأول قضية التراث ونشأة المسرح الجزائري، وبغية تحديد المفاهيم والمصطلحات، سعيت إلى تعريف مصطلح التراث و أتبعته بتعريف موجز للمسرح ، ثم عمدت إلى بحث دواعي توظيف التراث في الأدب و المسرح ، و معايير ذلك ، ولما كانت ولادة المسرح الجزائري قد اتسمت بالتعبير عن التراث — لظروف الوطن و المجتمع أثناء تلك الولادة - فقد ناقشت ظروف نشأة المسرح الجزائري ، و حاولت إبراز أثر التراث في نجاح تجاربه التأسيسية و في ختام هذا الفصل الأول توقفت عند مناقشة أول مسرحية أعلنت شروق المسرح الجزائري، وهي مسرحية (جحا) لصاحبها (علالو)، ثم أنهيت الفصل بتقديم خلاصة عامة .

وتناولت في الفصل الثاني محور التراث التاريخي وأهداف توظيفه في المسرح الجزائري، فناقشت في المهاد علاقة التاريخ بالمسرح، وهذا قبل أن أحاول التعمق في تحليل أهداف توظيف التاريخ في المسرح الجزائري، ولما كان الهدف السياسي التحرري هو أكثر الأهداف حضورا في المسرحية التاريخية الجزائرية، فقد قمت بدراسة مسرحيتين تعكسان هذا التوجه بقوة في تقديري، ويتعلق الأمر بمسرحية (حنبعل) لأحمد توفيق المدني التي وظفت التاريخ المغربي القديم في العهد القرطاجني، ومسرحية (يوغرطة) للأديب (ماضوي ، عبد الرحمن) و هي المسرحية التي سعت إلى توظيف التاريخ النوميدي، كما تناولت في هذا الفصل أيضا الهدف الاجتماعي الإصلاحي من توظيف التاريخ من خلال دراسة مسرحية (بئر الكاهنة) لمحمد واضح، ثم أبرزت الهدف التعليمي من توظيف التاريخ من خلال دراسة مسرحية (الخنساء) لمحمد الصالح رمضان، وختمت الفصل بتقديم حوصلة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها .

ولقد خصصت الفصل الثالث من البحث لدراسة قضية توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، فتوقفت في البداية عند مناقشة التوظيف السياسي للشخصية الدينية، وذلك بتحليل مسرحيتين، تتمثل الأولى في مسرحية (بلال بن رباح) لمحمد العيد آل خليفة، وتتعلق الثانية بنص (تغريبة جعفر الطيار) ليوسف وغليسي، ثم عرجت للحديث عن ظاهرة التوظيف التربوي

للحوادث والمناسبات الدينية متوقفا بالدراسة والتحليل عند مسرحيتين شهيرتين – في هذا المجال بالذات - في الأدب المسرحي الجزائري، وهما مسرحية (المولد) لعبد الرحمان الجيلالي، ومسرحية (الناشئة المهاجرة) لمحمد الصالح رمضان، وختمت الفصل بإدراج ما توصلت إليه من نتائج .

أما الفصل الرابع فقد أفردته لدراسة ظاهرة توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، فبعد المهاد، تناولت ظاهرة سعي بعض المسرحيين الجزائريين إلى تفعيل التراث الشعبي بصبه في قالب مسرحي، وهو التوجه الذي لمسته في مسرحية (جحا) للأدرع الشريف، وإثر الانتهاء من دراسة هذه المسرحية، قمت بدراسة قضية التوظيف السياسي للشخصية التراثية، وذلك من خلال تحليل مسرحية (الغول بو سبع ريسان) لمراد سنوسي، ثم تعرضت لتحليل توجه بعض المسرحيين نحو التوظيف الاجتماعي للحكاية الشعبية فاخترت في هذا المحور أن أقف بالدراسة عند مسرحية (حيزية) لعز الدين ميهوبي، وأنهيت هذا الفصل الرابع بتقديم حوصلة موجزة عما توصلت إليه من نتائج .

وفي الفصل الخامس والأخير من هذه الأطروحة تناولت قضية أشكال التعبير المسرحي الجزائري في علاقتها بالتراث، مهدت لها بمناقشة فكرة العرب وفن المسرح، وسيرا على درب المنافحين عن فكرة وجود ظواهر مسرحية في التراث الشعبي، حاولت إبراز بعض تلك الأشكال التراثية على غرار خيال الظل والقراقوز وكذلك المداح والقوال والحلقة، ثم قمت بإجراء دراسة تطبيقية على فكرة توظيف القوال في المسرح الجزائري وذلك من خلال التوقف عند تجربة عبد القادر علولة في مسرحية (الأجواد)، وختمت الفصل كسابقيه بتلخيص جملة نتائجه، وكانت خاتمة الأطروحة تقديم حوصلة عامة عن النتائج الأساسية التي توصلت إليها من خلال رصد هذه النتائج عبر فصول الأطروحة و مباحثها.

و إذا كان لكل جهد بشري هادف – و بخاصة في مجال البحث العلمي – من صعوبات ، فقد واجهتني صعوبات جمة في إعداد هذا البحث، أبرزها صعوبات الحصول على المصادر التي تشكل مدونته أو مادته العامة، إذ وعلى الرغم من أن عمر المسرح الجزائري اليوم يكاد يشارف على القرن من الزمان - استحق خلالها أن يكون أكثر الأشكال الفنية تعبيرا عن التراث وحملا له- إلا أن مشكلة التدوين و النشر و التوثيق تظل من أهم عوائق مسيرة هذا المسرح، ومن أهم

الصعوبات التي تواجه الباحثين في ميدانه، وإذا كنت في هذه الأطروحة قد استندت على محاولة إجراء دراسات تطبيقية لأكثر من عشر مسرحيات منشورة تصب كلها بشكل منهجي في عمق الفصول التي تناولتها، فإن الفضل في ذلك يعود إلى توفيق الله، وإلى مؤازرة أصدقائي المسرحيين والباحثين لي في رحلة هذا البحث وفي إنجازه ضمن الحد الأدنى للفترة القانونية المحددة له، وإذا جاز لي إسداء عبارات الشكر والامتنان، فإنني أتقدم بأصدق مشاعر التقدير والمحبة والاحترام لأستاذي المشرف (الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورتة) الذي شملني بالرعاية والمتابعة والنصح والتوجيه فكان لي أستاذا وأبا ومربيا، جزاه الله عني كل خير وإحسان .

كما أشكر كل أصدقائي المسرحيين والباحثين الذين لم يبخلوا علي بالعون والمساعدة، أخص بالذكر منهم (أ. د : أحمد منور) و (أ. د : صالح لمباركية) و(د :يوسف وغليسي) والشاعر الوزير (عز الدين ميهوبي) والأديب (الشريف الأدرع) والفنان المسرحي (محمد بن قطاف) مدير المسرح الوطني الجزائري، وغيرهم من الأساتذة والأصدقاء ، و لا أنسى في هذا المقام جنودا آخرين يعملون من وراء الستار في سبيل تقدم العلم في الجامعة الجزائرية ، إنهم المسؤولون و الإداريون في الجامعة ، و بخاصة أولئك القائمون على هذا الميدان في كليتي آداب : (جامعة الحاج لخضر بباتنة ، و جامعة منتوري بقسنطينة) ، فإلى كل أفراد هذا الفريق من جنود الخفاء كل الشكر و التقدير .

وفي ختام هذه المقدمة لا يسعني إلا أن أشكر كل من شجعني على هذا البحث، وحفزني على انجازه، وأمدني ببعض المصادر والمراجع، كما أشكر زوجتي الغالية السيدة الفاضلة فراح بن زهرة على صبرها وتشجيعها وتوفيرها لي مناخ البحث والكتابة في صبر وثبات.

فلكل هؤلاء جميل العرفان والشكر.

وبعد: فإن هذا البحث قد كلفني ما كلفني من الجهد والعناء، فإن وفقت في الإجابة عن أسئلته فمن الله تعالى، وإن عجزت فعزائي أنني اجتهدت مخلصا فإن لم أفز بأجري الصواب فرجائي أن يكون لي أجر الاجتهاد ، حسبي ذلك . **والله الموفق .**

أحسن ثليلاني : مارس 2010 م

الفصل الأول:نشأة المسرح الجزائري في علاقته بالتراث

01 -في ماهية التراث

02- في ماهية المسرح

03-دواعي توظيف التراث في المسرح و معاييره

04-مكانة التراث في بدايات المسرح الجزائري :

أ – ولادة المسرح الجزائري بالتعبير عن التراث

ب – أثر التراث في نجاح التجارب التأسيسية للمسرح الجزائري

ج- مسرحية جحا : شروق المسرح الجزائري

05- الخلاصة

1-في ماهية التراث

يعتقد (هارون، عبد السلام) بأنه لا توجد للتراث مادة معينة في معاجم اللغة كبيرها وصغيرها، وبناءا على ذلك فهو يرى بأن هذه الكلمة مأخوذة من مادة (ورث) التي تدور معانيها بإجماع اللغويين حول ما يخلفه الرجل لورثته، وأن تاءه أصلها واو : أي (الوراث) ثم قلبت الواو تاء، لأنها أجلد من الواو وأقوى فصارت (تراث) وهي تعني حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه : من والد أو قريب أو موص أو نحو ذلك . حيث ورد في القرآن الكريم قوله تعالى " وورث سليمان داود ". وهو تقريبا المعنى نفسه الذي نجده في قوله تعالى من سورة الفجر، " وتأكلون التراث أكلا لما " حيث كان الناس في الجاهلية يمنعون توريث النساء وصغار الأولاد، فيأكلون نصيبهم ويقولون : لا يأكل الميراث إلا من يقاتل، ويحمي حوزة القوم، وكانوا يلمون جميع ما تركه الميت من حلال أو حرام ويسرفون في إنفاقه .[1]

ربما كان مصطلح التراث من بين أهم المصطلحات ذيوعا في حقل الدراسات النقدية والإنسانية المعاصرة ،لأسباب مختلفة ليس هذا مكان سردها، ولكنها في الغالب تتعلق بمسائل التحرر والنهوض، و"التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة . "[2] و" التراث بمعناه الواسع، هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيا كان نوعها "[3]، ويشرح « إسماعيل، سيد علي » هذه الفكرة فيبين أن التراث هو : " ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن . وبعبارة أكثر وضوحا : إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا بـــه، وتمـــوت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه، أو فقده "[4].

---

[1] - هارون، عبد السلام : التراث العربي، سلسلة كتابك، رقم 35، دار المعارف، مصر 1978، ص ص 3، 4

[2] - حنفي، حسن : التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم -، ط5، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت سنة 2002 ، ص 13.

[3] -محمد سليمان، حسين :التراث العربي الإسلامي – دراسة تاريخية ومقارنة-،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د-ت، ص 13

[4]- إسماعيل، سيد علي : أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاح (الكويت)، سنة 2000 ص40 .

ويشير كثير من الباحثين إلى ضرورة التفريق بين مصطلحي التراث والإرث " باعتبار أن الإرث هو ما يرثه الابن عن أبيه بعد أن يموت هذا الأخير، فهو عنوان على اختفاء الأب وحلول الابن محله . أما التراث فهو ما يبقى حاضرا في الخلف من السلف، وبالتالي فهو عنوان على حضور السلف في الخلف "[1]، ذلك أن أهمية التراث تكمن في قدرته على التواصل والاستمرار في الحاضر ،بل والتوجه نحو المستقبل، ولعل هذا ما أراده " أدونيس " إذ يقول : " ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه . التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك . التراث لا ينقل بل يخلق ."[2]، وعلى الرغم من ارتباط التراث بالماضي في صورة من الصور، إلا أن هذا الارتباط لا ينبغي أن يجعلنا نغفل – كما يؤكد أدونيس – أن " ليس الماضي كل ما مضى .الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة " [3] . من هنا تنبع حاجة المبدع إلى التواصل مع تراث أمته قصد الاستفادة منه باستلهامه وتوظيفه .

لقد واجه العقل العربي إشكالية التراث في سياق مواجهته للآخر الغربي وذلك منذ البدايات الأولى للنهضة العربية الحديثة، والتي يحلو لأغلب الدارسين تحديد تاريخها – أي النهضة – بسنة 1798 تاريخ حملة نابليون على مصر، وكلما ازدادت حدة المواجهة بين الأنا والآخر بفعل حركة الاستعمار المتواصل للبلدان العربية كلما كانت قضية التراث تطفو على السطح سواء بوصف هذا التراث إحدى ركائز المواجهة، أو إحدى ركائز النهضة المنشودة ،لأن التراث بوصفه هوية الأمة وكيانها، كان دائما يطرح نفسه على الجميع بقوة، وسواء تفرق هذا الجميع إلى مناصرين لتيار الأصالة، أو رافعين لواء الحداثة، أو منادين بشعار المعاصرة، فإن حضور قضية التراث في وعي هؤلاء أو في لاوعي أولئك لهو حضور جوهري قوي " لأن العودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات، وهي عملية مشروعة وتشترك فيها جميع شعوب الأرض . تبقى بعد ذلك كيفية التعامل مع التراث، في العودة إليه، وحدود توظيفه .. وهذه مسألة أخرى. أما الموقف الثاني الذي يجعل التراث ضرورة من ضرورات حياتنا المعاصرة، فيتعلق أساسا بمواجهة الذات نفسها . إن الارتفاع إلى مستوى الحياة المعاصرة، في المجالات

---

[1] -الجابري، محمد عابد : المسألة الثقافية في الوطن العربي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1999، ص 88 .

[2] - أدونيس، علي أحمد سعيد : الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب) – ج3 (صدمة الحداثة)،ط4، دار العودة – بيروت، لبنان سنة1983، ص : 313 .

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

الاقتصادية والاجتماعية والثقافية كافة، يتطلب من جملة ما يتطلب إعادة بناء الذات نفسها، وإعادة بناء الذات لابد أن تنطلق من إعادة بناء التراث، من إعادة ترتيب العلاقة بينه كشيء ينتمي إلى الماضي وبين الحياة المعاصرة كشيء ينتمي إلى الحاضر والمستقبل "[1] ، حيث " يعد التراث في مجمله رافدا ضروريا لإفادة الحاضر واستكشاف المستقبل "[2]، ولعل الصواب أن نقول إن " التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية "[3]، لأن ما يمنح الأمة هويتها وكيانها يتوقف على مدى سريان التراث في عروقها .

---

[1] - الجابري، محمد عابد : المسألة الثقافية في الوطن العربي، ص 252 .

[2] - بوبعيو، بوجمعة- وآخران : توظيف التراث في الشعر الجزائري، ط1، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، جامعة باجي مختار – عنابة، مطبعة المعارف، عنابة – الجزائر 2007، ص 13.

[3] - حنفي، حسن : التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم -، ص 13.

2- في ماهية المسرح

إن تعريف الأنواع الأدبية بشكل عام ليس أمرا سهلا ، كما أنه ليس أمرا محببا في نظر النقد الأدبي ، و لأن عملنا منصب على علاقة المسرح بالتراث ، و لأننا حاولنا أن نعطي فكرة عن ماهية التراث ، و عن نظرة الدارسين له ، فإنه من المنطقي في هذا الحال أن نلقي نظرة على مفهوم المسرح عند النقاد و المهتمين بهذا الحقل ، و سنختار ما يوافق وجهة نظرنا من هذه الآراء ، من ذلك مثلا ما تراه (قواص ، هند) من أن كلمة مسرح مشتقة من الفعل (سرح) ، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح ، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية ، و المسرح بهذا المعنى هو المبنى الذي يحتضن العرض المسرحي [1]. أما (حمادة ، إبراهيم) فإنه يعتقد بأن مصطلح (مسرح) له دلالات متعددة ، منها دلالته على دار العرض ، و على النص التمثيلي ، و على كل ما له علاقة بالتمثيل و الدراما .[2] إن هذه الدلالة يتبناها (إبراهيم ، أحمد) عندما يذكر أن أصل كلمة المسرح theater يعود للكلمة اليونانية theatron التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة ، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار ، و الحركة عن خبرة إنسانية ، غير أن الباحث (إبراهيم ، أحمد) يوضح بأن الحالة المسرحية - في رأيه – لا يصنعها المبنى المعد للمسرح فحسب ، بل تتشكل من خلال التفاعل الحي لأربعة مكونات هي : الممثلون ، و النص المسرحي ،و الركح أو الخشبة ، و الجمهور.[3] و نستنتج مما تقدم أن" المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله و هو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له ، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا و ذهنا و مشاعر. "[4]

إن المسرح فن درامي يراهن على تحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على الخشبة مستعينين في ذلك باستخدام مختلف الفنون التعبيرية ، و لذلك نلاحظ أن المسرح عادة ما يوصف بكونه (أبو الفنون) .و لقد اختلف النقاد والدارسون ، بل وحتى المنظرون حول جنس

---

[1] - قواص ، هند : المدخل إلى المسرح العربي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان 1981 ، ص 25 .

[2] - حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات المسرحية و الدرامية ، ط 3 ، منشورات مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة – مصر 1994 ، ص 208.

[3] - إبراهيم ، أحمد : الدراما و الفرجة المسرحية ، ط1 ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الإسكندرية – مصر 2006 ، ص ص 37 ، 38 .

[4] - سلام ، أبو الحسن : حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ، ط2 ، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر 1993 ، ص 19.

فن المسرح ونوعه وتمحورت الإشكالية حول سؤال جوهري هو : هل المسرح أدب أم ليس أدبا ؟ و من الطبيعي أن تتباين المواقف إذا اختلفت المنطلقات ، فالذين يصنفون المسرح ضمن أنواع الفنون ، يستندون إلى فكرة أن المسرح عرض يقوم على تفاعل مجموعة من الفنون التي تتداخل في تشكيل ذلك العرض المسرحي ، أما الذين يعدونه شكلا أدبيا ، فإنهم يستندون إلى فكرة أن المسرح نص مادته الكلمة وموضوعه حياة الإنسان ، و هو ما يجعلنا نخلص إلى أن المسرح " ضرب من الأدب عند تناوله بكونه نصا ، و ضرب من الفنون عند تناوله بكونه عرضا ."[1]

إن المسرح بوصفه إبداعا أدبيا يحيلنا مباشرة إلى قضية النص ، وإن " أول ما نلاحظه على المسرحية ك (شكل) أدبي أنها تقوم على الحوار."[2] على هذا يمكن أن نخلص إلى أن النص المسرحي " نوع من الأدب المعد للتمثيل أي أن يتقمص ممثلون أشخاص النص ... و هذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية و السردية ، قابليتها للتمثيل و التقديم للجمهور من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره . "[3]

و صفوة القول فإن المسرح فن يقوم على عرض قصة تعكس صراعا يدور بين شخصيات تعبر عن نفسها بواسطة الحوار. و لأن المسرح فن الناس و الساحات ، فإن ذلك قد جعله من أكثر الأشكال الأدبية حملا للتراث و توسلا بتوظيفه من أجل تحقيق عديد الأهداف التي يطمح إليها الأديب المسرحي ، و نظرا لفاعلية فن المسرح في نهضة الأمم قديما و حديثا ، فقد نشأ المسرح الجزائري في ظلال الحركة الوطنية ، فكان أحد عوامل النهضة ، و أحد وسائل المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي ، و هو الأمر الذي وطد التفاعل بين المسرح و التراث.

---

[1] - ابن تميم ، علي : السرد و الظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم) ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب 2003 ، ص 8 .

[2] - القط ، عبد القادر : من فنون الأدب : المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت سنة 1978 ، ص 11 .

[3] - إبراهيم ، أحمد : الدراما و الفرجة المسرحية ، ص 45 .

3-دواعي توظيف التراث في المسرح و معاييره.

لقد عكف كثير من الباحثين على إجراء دراسات تبرز البواعث التي تجعل المبدع يهتم بالتراث ويقوم بتوظيفه، ومهما تباينت الرؤى من باحث إلى آخر إما بسبب المنطلقات أو حتى بسبب الحقل الإبداعي محل الدراسة، من شعر إلى رواية أو مسرحية ،نظرا لوجود فوارق جزئية بين كل شكل وآخر، فإن تلك البواعث تظل متقاربة ضمن إطار كلية التراث من جهة، وكلية الإبداع من جهة أخرى .

ففي مجال توظيف التراث في الشعر مثلا يحصي " عشري زايد ،علي " عديد العوامل – حسب رأيه - منها :

1 -**العوامل الفنية** : ويحددها في جانبين يتمثل الأول منهما في إحساس الشاعر المعاصر بثراء التراث بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التي من شأنها أن تمنح قصيدته طاقات تعبيرية وإيحائية وتأثيرية هائلة نظرا لما يكتسيه التراث من حضور حي في وجدان الأمة، ويتمثل الجانب الثاني في نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية حيث يستخدم الشخصيات التراثية كقناع وكمعادل موضوعي لتجربته الذاتية .

2- **العوامل الثقافية:** وتتمثل من جهة في مساهمة التراث في نهضة الشعر وتطوره حيث انتقل الشعراء العرب من مرحلة التعبير عن التراث في بدايات النهضة إلى مرحلة التعبير بالتراث في مرحلة لاحقة، كما تتمثل في تأثر الشعر العربي الحديث بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوروبية الحديثة، وخاصة دعوة " ت-س إليوث " من جهة ثانية.

3- **العوامل السياسية والاجتماعية:** حيث يستعير الشاعر الأصوات التراثية ويتخذها قناعا يتستر بها في مواجهة القهر السياسي والاجتماعي المفروض عليه. ولقد وجد الشاعر العربي في التراث معينا لا ينضب من الأصوات التي تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى القهر والتسلط، وخاصة تلك الأصوات التراثية التي ارتفعت في وجه الطغيان، وتمردت على السلطة في عصرها مثل عنترة والمتنبي والحلاج وغيرهم .

4- العوامل القومية : وهنا يبرز التراث بوصفه حصنا منيعا تواجه به الأمة المخاطر الخارجية التي تهدد كيانها القومي،و لقد لاحظ الباحث" عشري زايد ،علي " زيادة اهتمام الشاعر العربي بتراثه، وأن هذا الاهتمام قد تزامن مع بروز مخاطر استعمارية، فكان تعلق الشاعر بتراثه هو في سبيل البحث عما يعزز الإحساس القوي بالشخصية القومية لأمته وبأصالتها .

5-العوامل النفسية : وهنا يلجأ الشاعر إلى أحضان التراث هاربا من سطوة الواقع المعيش، وذلك بسبب إحساس الشاعر بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة وتعقيدها، الأمر الذي يدفعه إلى الهرب من الواقع ونشدان عالم آخر أكثر جمالا وعفوية وصدقا، وهو عالم التراث حيث الحياة الساذجة البكر، وحيث الأحلام الأسطورية العفوية.[1]

والملاحظ في هذا التقسيم الذي طرحه الباحث " عشري زايد، علي " أننا يمكن أن نضم العوامل الفنية في العوامل الثقافية نظرا لتقاربها في معنى عام واحد .

أما في مجال دواعي توظيف التراث في الرواية، فإن " عامر، مخلوف " - نقلا عن الباحث " وتار، محمد رياض " في كتابه " توظيف التراث في الرواية العربية "- يذكر مجموعة من البواعث كما يأتي :

1- **البواعث الواقعية :** فبعد هزيمة حرب حزيران 1967، اقتنع المثقفون العرب بضرورة مراجعة التراث لتغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية، وذلك من أجل تحقيق الوثبة الحضارية .

2- **البواعث الفنية :** وتتمثل في تأثر الرواية العربية بالدعوة إلى توظيف التراث في الرواية الأجنبية وخاصة بعد ظهور روايات جديدة في أمريكا اللاتينية واليابان وإفريقيا تتميز بتوظيف التراث وتغوص في البيئة المحلية.

---

[1]- ينظر : عشري زايد، علي : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1،دار الفكر العربي، القاهرة سنة 1997 ص- ص 16 – 44 .

3- **الحركة الثقافية:** وهي تبرز في دعوة عدة نقاد ومثقفين إلى رفض التبعية للغرب وتقليد أدبه، فطرح هؤلاء النقاد مسألة توظيف التراث العربي بغرض البحث عن تحقيق الاستقلالية والتميز.

ويرى " عامر مخلوف "أن هذه البواعث غير كافية لتحديد دواعي توظيف التراث في الرواية، فيضيف عليها ما يأتي :

أ-المقاومة : حيث تصبح العودة إلى التراث وإحيائه والتمسك به ضرورية لمقاومة الاستعمار، ومواجهة سياسة الاجتثاث الرامية إلى طمس التراث وإتلاف معالم الهوية .

ب- الاستقلالية والتميز : ففي سياق محاربة الأفكار المستوردة ومحاولات التخلص من التبعية للغرب، برزت دعوة الأدباء إلى استلهام التراث وتوظيفه قصد إضفاء نوع من الخصوصية على الرواية العربية .

ج- المعارك الفكرية حول التراث : فقد تحول التراث إلى سلاح إيديولوجي بفعل احتداد الصراع بين القطبين الرأسمالي والاشتراكي، الأمر الذي أدى إلى بروز دعوات ومؤلفات فكرية وفلسفية تتبنى رهان التراث، وطبيعي أن ينعكس ذلك كله في الكتابة الأدبية عامة والروائية خاصة.

د- جمالية التراث وطبيعة الرواية : فمن جهة نلاحظ أن التراث العربي يتسم بالجمال والتنوع والقدرة على التأثير في الآداب العالمية مثلما أحدثته قصص " ألف ليلة وليلة " أو " رسالة الغفران "، ومن جهة ثانية نجد أن فن الرواية بطبيعته الموسوعية، له القدرة على احتضان أجناس أدبية متعددة، وبالتالي القدرة على توظيف التراث .

ه- العامل السياسي : ويتمثل في ظهور أحزاب سياسية عربية وفي مقدمتها " حزب البعث "، جعلت من التراث العصب الحساس في إيديولوجيتها، فكان تمجيد هذه التشكيلات السياسية للتراث أثره الواضح في البحث الفلسفي والكتابة الأدبية .[1]

---

[1] - ينظر :عامر، مخلوف : توظيف التراث في الرواية الجزائرية ،منشورات دار الأديب للنشر والتوزيع ،وهران، الجزائر سنة 2005 ،ص – ص : 13 –15 .

إن الملاحظ على هذا التقسيم الذي طرحه الباحث " عامر، مخلوف " هو كثرته في غير ما حاجة علمية لذلك، فعامل (الحركة الثقافية) الذي تحدث عنه "وتار، محمد رياض " هو نفسه عامل (المقاومة) وهو نفسه عامل (الاستقلالية والتميز) اللذين كررهما " عامر، مخلوف " بمسميات مختلفة، كما نلاحظ أن عامل (البواعث الفنية) الذي تحدث عنه "وتار، محمد رياض " هو نفسه عامل (جمالية التراث وطبيعة الرواية) الذي تبناه " عامر، مخلوف " .

أما بالنسبة لتوظيف التراث في المسرح فإننا نجد " إسماعيل، سيد علي " [1] يحدد أربعة أسباب تجعل الكاتب المسرحي يهتم بالتراث، فيقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهذه الأسباب هي :

أولا : الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهام المواقف القومية بهدف الفخر والاعتزاز وإثارة الحمية والأنفة في النفوس .

ثانيا : الوقوف أمام المستعمر فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها .

ثالثا : التمسك بالهوية القومية العربية وخاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضياع فيكون التراث معوضا عن الشعور بالنقـــص ودافعا لعودة الثقة بالنفس .

رابعا : محاولات التأصيل للمسرح العربي وذلك بالسعي إلى استلهام الأشكال والمضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافة الغربية .

وإننا نلاحظ مما تقدم وجود اختلافات بسيطة بين الباحثين بخصوص مقارباتهم لقضية دواعي توظيف التراث، ولعل مرد تلك الاختلافات يعود في الأساس إلى تباين أشكال الأدب من شعر ورواية ومسرحية، كما يعود إلى اختلاف هؤلاء الباحثين في طرائق التعبير عن تلك البواعث بين كل باحث وآخر، وليس إلى طبيعة البواعث في حد ذاتها .

---

[1] - إسماعيل، سيد علي : أثر التراث في المسرح المعاصر ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) ودار المرجاح (الكويت)، ص ص 40، 42.

لقد رأينا فيما تقدم أن حضور التراث في حياة الأمة عموما هو ما يؤكد الوجود الفعلي، الحضاري والرمزي لتلك الأمة ذلك أن " التراث هو التاريخ والذاكرة والشخصية التي تلون أجيال الأمة الواحدة بألوانها، فهو ليس تراكم خبرات ومعارف، ولكنه اعتراف بوجود واعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي، بكيانها وموقعها في العالم، فنحن كثيرا ما نسمع أو نقرأ: ((إن أمة بلا تراث، أمة بلا جذور))، بل بلا مستقبل، لأن الجذور هي التي تغذي شجرة الحياة لتعطي ثمارها وتشع بنورها على الإنسانية جمعاء، الأمة التي لا تصون تراثها وتستفيد منه في جميع مجالات الحياة، أمة تابعة ولا يمكنها أن تسهم في بناء حاضر ومستقبل الإنسانية، بل لا يمكن أن تحافظ على كيانها كأمة . "[1]

إن أهمية التراث مسألة بديهية، غير أن هذه الأهمية القصوى قد أفرزت – فيما يذكر (مهدي، نافع موسى) أربعة مواقف سجالية متباينة بين الباحثين تتمثل في :

أولا : الموقف المقدس للتراث، وهو موقف نكوصي يعتقد أن ما في التراث هو كل الخير، وأن ما أنجزه الماضي هو الموجه والمسير للحاضر والمستقبل .

ثانيا: الموقف الرافض للتراث، وهو موقف سلبي ينكر التراث جملة وتفصيلا ويعتقد بعدم جدواه في الحياة المعاصرة .

ثالثا : الموقف الانتقائي أو الإيديولوجي، الذي يدعو للاستفادة من التراث بما يخدم خطه الإيديولوجي أو الفكري وحسب .

رابعا : الموقف التوفيقي أو المتردد، والذي يقف حائرا أمام التراث فلا يعرف ما الذي يريده منه بالضبط .

وبعد عرضه لهذه المواقف، يرى الباحث أن الموقف السليم من التراث هو الموقف الإيجابي الذي يحسن إدراك الجوانب المضيئة في التراث، كما يحسن توظيفها في إضاءة الحاضر والمستقبل.[2]

---

[1] - بوبعيو، بوجمعة- وآخران : توظيف التراث في الشعر الجزائري، ص ص 19، 20 .

[2] - مهدي، نافع موسى : "نظرة في التراث العربي، الأهم والمهم بين الماضي والحاضر" مجلة سيرتا ،العدد 7/6، إصدارات معهد العلوم الإجتماعية بجامعة قسنطينة، جويلية 1982، ص- ص 94- 96 .

وانطلاقا من جملة المواقف العامة السابقة، فإن هناك من النقاد المسرحيين من حدد – من وجهة نظره- بعض المعايير الواجب توفرها في العمل المسرحي المتأثر بالتراث تتمثل فيما يأتي :

أولا : عدم تبجيل التراث، وإلا أصبح الكاتب أسيرا لكل ما هو قديم .

ثانيا : القدرة على الانتقاء من التراث ما يناسب المرحلة التاريخية الراهنة، وما يلائم مشكلات الحاضر.

ثالثا : المرونة في التعامل مع التراث بحرية، ذلك أن المسرحي الجيد هو الذي يعي دور التراث وعيا نقديا يمكنه من تفجير ما فيه من دلالات إيحائية بواسطة إضافة جوانب وشخصيات لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ،فالمسرحي فنان يختلف دوره عن دور المؤرخ .

رابعا : التوظيف الرمزي للتراث حيث يتم استعماله قناعا، أو معادلا موضوعيا للتعبير عن الواقع بأسلوب غير مباشر، ويكون ذلك خاصة عندما يواجه الكاتب ضغوطا اجتماعية أو سياسية خارجية .

خامسا : الأصالة والمعاصرة بين التراث والواقع وتتمثل في قدرة المسرحي على جعل التراث يستجيب لمتغيرات العصر، ذلك أن قيمة التراث تكمن في مدى ما يعطي للمبدع من وجهات نظر لتفسير الواقع . [1]

إن هذه المعايير تفرض على المبدع الاطلاع الجيد على التراث " في كلياته وجزئياته كظاهرة أو ظواهر مادية وروحية متنوعة المناحي ومتعددة الجوانب مع الوعي التام بحقيقتها وأبعادها . "[2]، ذلك أن الوعي الشامل والعميق بالتراث من شأنه أن يساعد المسرحي على امتلاك رؤية وتأسيس موقف نقدي من التراث يساعده على تحقيق العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر ،ذلك أن " التراث ليس قيمة في ذاته "[3]، ولكنه وسيلة وطاقة تعبيرية هامة بين يدي المبدع يستثمرها ويوظف إمكاناتها الظاهرة والكامنة في خدمة تجربته الراهنة ومنتجه الإبداعي . أننا إذا اعتبرنا التراث نقاطا

---

[1] - إسماعيل، سيد علي : أثر التراث في المسرح المعاصر، ص- ص 43 -48 .

[2] -- بوبعيو، بوجمعة- وآخران : توظيف التراث في الشعر الجزائري، ص 20 .

[3] حنفي، حسن : التراث والتجديد، ص 13.

مضيئة في مساحات معتمة، فإن المسرحي الجيد مطالب من ناحية باكتشاف تلك النقاط المضيئة، كما أنه مطالب بحسن استغلالها في خدمة تجربته الإبداعية الراهنة من جهة ثانية، " وهو بذلك يمنح التراث دفعة جديدة من الحياة لأنه استخدمه ليعبر به تعبيرا جديدا عن رؤية جديدة "[1].

وإذا كان التراث لبس قيمة في ذاته، ولكنه يكتسب قيمته من خلال ما يمنحه للمبدع من فصاءات ورؤى تغني تجربته وتثري منتجه الفني، فإننا نرى من الفائدة أن نشير إلى أن وعي المسرحي العربي عموما بأهمية توظيف التراث لم يكن طفرة واحدة ،و لكنه مر بمراحل متباينة كان فيها حضور التراث بمستويات متعددة يمكن إبراز بعضها كما يأتي :

أولا : مستوى مسرحة التراث حيث جرى التعبير عن هذا التراث فاستغرق المسرحي فيه وسجله أو عرضه كما هو دون إضافة أو تفسير.

ثانيا : مستوى التعبير بالتراث، حيث وظف المسرحي التراث ،و استخدمه استخداما فنيا بغرض التعبير عن هموم العصر وقضاياه، وذلك بعد تأويل العناصر التراثية تأويلا معاصرا .

ثالثا : مستوى التأصيل بالمراهنة على أشكال التعبير المسرحي في التراث، والتنظير لهذه الأشكال التراثية .

---

[1] - أدونيس، علي أحمد سعيد : الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب) – ج3 (صدمة الحداثة)، ص 101 .

4- مكانة التراث في بدايات المسرح الجزائري :

أ – ولادة المسرح الجزائري بالتعبير عن التراث

يرى (تليمة، عبد المنعم) أن العرب لم يعرفوا قبل نهضتهم الحديثة أدب المسرحية شعرا ونثرا، وأن مارون النقاش (1817 – 1855) هو أول اسم يرتبط بنشأة المسرح العربي، وذلك من خلال ترجمته لمسرحية (البخيل) لموليير وعرضها في لبنان سنة 1847، ولقد تميز الإنتاج المسرحي لرواد المسرح العربي الأوائل (مارون النقاش، أبو خليل القباني، ويعقوب صنوع) وغيرهم، بتداخل التعريب والاقتباس والترجمة والتأليف ،كما تداخل الشعر والنثر والعامية والفصحى، وهذا قبل أن يشهد المسرح العربي تطورا فنيا كبيرا، على يد (أحمد شوقي) ومن بعده (عزيز أباظة) و(صلاح عبد الصبور) في المسرح الشعري، و(توفيق الحكيم) ومن بعده (يوسف إدريس) و(سعد الله ونوس) في المسرح النثري، وقد جاءت نشأة المسرح العربي في رأي (تليمة، عبد المنعم) استجابة للظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تمر بها المجتمعات العربية وهي تكافح في سبيل الحرية وتحقيق النهضة في العصر الحديث، فقد هيأت هذه الظروف تربة اجتماعية وفكرية صالحة لقيام المسرح العربي، فبحكم أن المسرح فن جماعي في الأداء والتلقي، فإنه يجد ازدهاره في مناخ الحركات الشعبية والديمقراطية، ولذلك ارتبطت نشأة المسرح العربي بعاملين أولهما ذاتي يتصل بظروف النهضة العربية نفسها . وثانيهما خارجي يتمثل في الاتصال بالحضارة الغربية.[1]

وطبعا فإن هذا التأخر في نشأة المسرح العربي مقارنة بالعالم الغربي العريق في مجال المســـرح، قد دفع بكثير من الباحثيـــن إلى اعتبـــار ذلك : " خسارة حضارية وسبة تاريخية "[2]، ينبغي الرد عليها، إبرازا لأصالة الذات العربية، وذلك بتقديم التبريرات المنطقية التي دفعت بالعرب وهم المتفوقون حضاريـــا في العصور الماضية إلى الإعراض عن إدخال فن المسرح بشكله اليونانـــي إلى الثقافة والبيئة العربية، فحركة التثاقف التي حدثت بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة اليونانية قد أدت إلى استفادة الأولى من الثانية، فما أكثر ما أخذ وترجم العرب من

1 - تليمة، عبد المنعم : حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، مصر 1975، ص ص 197، 198.

2 - مسكين، محمد : « المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية، وغياب الرؤية التاريخية »، مجلة الفصول الأربعة، منشورات رابطة الأدباء والكتاب والفنانين بالجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى، العدد 34، السنة التاسعة 1986، ص 208 .

علوم اليونان ومعارفهم، وربما يكون فن المسرح هو اللون الوحيد الذي ظل خارج دائرة اهتماماتهم، رغم أن لا أحد بإمكانه إنكار قوة التراث المسرحي اليوناني بقواعده وأصولـــه، وبإنتاجـــاته الإبداعية أيضا، وتذكر " تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا " أن الجزائر هي التي احتضنت بين عامي 1968 – 1969 المناقشات الحامية التي كرست لمسألة ظهور وتطور المسرح العربي، بمبادرة من " عزيزة، محمد "، حيث حاول المشاركون في الحوار أن يفسروا قبل كل شيء قضية إهمال الفن المسرحي أو دخوله طيات النسيان طيلة هذه الفترة على الرغم من ثراء الثقافة العربية [1]. ومن أهم التفاسير التي طرحها الباحثون للإجابة عن سؤال غياب فن المسرح في الثقافة العربية إلى غاية سنة 1847 م نجد :

1- غياب فلسفة الصراع في الدين الإسلامي، في حين أن الصراع جوهر فن المسرح . كما أن المسرح اليوناني مسرح وثني .

2- طبيعة المجتمع العربي المحكوم بعادات تمنع المرأة من التمثيل، وتنظر إلى فن المسرح باعتباره شكلا من أشكال اللهو .

3- صعوبة اللغة العربية كأداة في التمثيل إذ المطلوب في لغة المسرح أن تكون ديناميكية درامية لأن المسرح ليس فن النخبة وإنما هو فن الناس والساحات .

4- كثرة الحل والترحال في المجتمع العربي في حين أن المسرح فن المدينة .

5- اعتزاز العرب بثقافتهم وخاصة فن الشعر، وعدم تأثرهم بفنون الشعوب الأخرى .

6- أن المسرح اليوناني الذي لم يخضع لتأثيرات المسيحية قد اندثر في الوقت الذي بدأت فيه الترجمة من اليونانية إلى العربية، فلم تتوفر للمسلمين الفرصة لنقل فن كان محاربا من طرف الديانة المسيحية [2].

إن نشأة المسرح في الجزائر لا تختلف في الحقيقة عن ظروف ومعطيات نشأة المسرح العربي مثلما أوضحها (تليمة، عبد المنعم) آنفا، فقد توصلنا من خلال مناقشتنا لهذا الموضوع في رسالة

---

[1] - تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط1، دار الفارابي بيروت، 1981، ص 10.

[2] - ينظر المرجع نفسه .

الماجستير[1] التي كنا قد قدمناها والتي تحولت – بحمد الله – إلى كتاب منشور[2]، - توصلنا- إلى أن الدارس لمحور نشوء المسرح في الجزائر يلاحظ أنه قد ولد في سياق ظروف محاولات التحرر من الاستعمار الفرنسي، فهو واحد من أهم قلاع المقاومة الثقافية، والتي بدأت تتضح معالمها في السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث تشكلت بوادر النهضة وأفرزت " بناء فلك ثقافي جديد، يحتل فيه المسرح مكانة خاصة . فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية "[3]. وهذا يدل على أن ولادة فن المسرح في الجزائر، لم تكن ولادة اعتباطية استدعتها أهواء بعض المسرحيين، ولكنها كانت نشأة أملتها حاجات ثقافية وحضارية في إطار انسجام كلي مع تفاعلات الحركة الوطنية الجزائرية، فليس غريبا إذن أن نكتشف شخصية وطنية هي - شخصية الأمير خالد [4]- خلف ستار مشهد الإرهاصات الأولى[5] لنشوء المسرح الجزائـــري، حيث يذكر (اسطنبولي، محمد) [6] أن الأمير خالد بحكم تكوينه الإسلامي واطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسيـــة، قد أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمـــة، فطلب من الممثل المصري (جورج أبيض) حين التقى به في باريس سنة 1910 م أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر وعندما عاد جورج أبيض إلى القاهرة أرسل للأمير خالد عدة نصوص مسرحية سنـــة 1911 م، منها:مسرحية (ماكبـــث)

---

[1] - ينظر : ثليلاني، أحسن : المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري (ما بين 1954 و1962)، رسالة ماجستير، جامعة منتوري – قسنطينة سنة 2006، ص- ص 18 – 30 .

[2] - ينظر : ثليلاني، أحسن : المسرح الجزائري والثورة التحريرية، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر سنة 2007، ص –ص 29-42 .

[3] - جغلول، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، تر : سليم قسطون، ط1، دارالحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 1984، ص 108 .

[4] - الأمير خالد عاش ما بين (1875 – 1936) حفيد الأمير عبد القادر الجزائري، مثقف وعسكري وسياسي جزائري ثائر ضد الاستعمار الفرنسي، أصدر جريدة الإقدام سنة 1920 كما حث على إنشاء الفرق المسرحية . وأسس منظمة سياسية سماها : " الأخوة الجزائرية " داعيا المثقفين إلى كشف الماضي المجيد للأمة الجزائرية، كما أسس ورأس حزب نجم شمال إفريقيا .

[5] - (الإرهاصات الأولى) :

أ – يذكر : عزيزة، محمد أن أول فرقة مسرحية قدمت إلى الجزائر هي فرقة مصرية، لصاحبها : سليمان القرداحي، جاءت إلى الجزائر سنة 1908، بعد أن قدمت عروضها بنجاح في تونس . * ينظر - عزيزة، محمد، الإسلام والمسرح، ص 81 .

ب – ويذكر – سعد الله – أبو القاسم أن فرقة الجوق المصري للتمثيل والرقص والغناء، قد زارت الجزائر سنة 1909 (ولا يذكر ماذا قدمت أثناء زيارتها) . * ينظر : سعد الله، أبو القاسم : منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1982، ص 128 .

جـــ - يذكر : الراعي، علي : أن بداية المسرح الجزائري كانت سنة 1921 عقب زيارة فرقة مسرحية مصرية للجزائر بقيادة جورج أبيض، وقدمت مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى هما : " صلاح الدين الأيوبي " و" ثارات العرب " لنجيب حداد .

* ينظر – الراعي – علي – المسرح في الوطن العربي – سلسلة عالم المعرفة ، العدد رقم 248– الكويت 1980.

[6] - اسطنبولي، محمد محبوب : « أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر »، مجلة : آمال، السنة الثامنة، العدد : 35، سبتمبر، أكتوبر، 1976، ص ص 67 – 69 .

لشكسبير و التي عربها المصري محمد عفت ، و مسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي، و(شهيد بيروت) للشاعر حافظ إبراهيم . وأسس الأمير خالد في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية الأولى في العاصمة والثانية في البليدة والثالثة في المديـــة، وقامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية ونشاطات طوال السنوات اللاحقة، أنجزت خلالها عروضا لتلك النصـــوص المسرحية أمام نخبة من المثقفين والعلماء والوجهاء والأدباء وبقي نشاط هذه الجمعيات مستمرا لعدة سنـــوات حتى قيام الحرب العالمية الأولى كما مثلت فرقة جمعية المدية مسرحيـــة : (مقتل الحسين) من تأليف جماعـــي والتي أشرف على عرضها الأمير خالد نفسه مع وجهاء القوم [1] . وبعد الحرب العالمية الأولى نشطت الحركة الثقافية في المدية إذ أسس فيها الأمير خالد جمعية الوحدة الجزائرية فقدمت مسرحيتيـــن هما : (في سبيل التـــاج) و(غفران الأمي) ، ويؤكد (بوطابع، العمري) أن جمعية الوحدة الجزائرية قدمت مسرحية (في سبيل التاج) أما المسرحية الثانية فقد كانت بعنوان (عاقبة البغي) ، تلك المسرحية التي برز فيها محي الدين باشطارزي كممثل [2] . وتعليقا على هذا النشاط يذكر (لمباركية، صالح) : " أن نشـــاط هذه الجمعيات كان سياسيا بالدرجة الأولى، نشاط تحمس له شباب جزائري واع لظروفه وأحواله يريد أن يصل إلى تكوين جبهة قوية لمقاومة المستعمر والوقوف في وجهه، وإضاءة من نور يهتدي به الجزائريون نحو الحرية والمستقبـــل، دون الاحتماء بالثقافة الاستعمارية أو الغوص فيها "[3].و هذا ما يفسر اللجوء للتراث بهدف إحيائه من جهة، وبهدف الاحتماء به واتخاذه سلاحا في المقاومة من جهة ثانية .

إن دور الأمير خالد في الحركة الوطنية الجزائرية والمساهمة في تطويرها وتقويتها لهو دور مركزي يقره كل المؤرخين للواقع الجزائري، وإن دوره في تأسيس المسرح الجزائري هو دور رائد تؤكده مختلف المراجع، فبالإضافة إلى ما أوردناه سابقا فإن (بوطابع، العمري) يذكر أن الأمير خالد قد قام بزيارة إلى تونس في 10 ديسمبر 1912، اتصل خلالها برجال الفن والثقافة

---

[1] - اسنطبولي، محمد محبوب : « أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر »، مجلة : آمال، ع 35، ص 68 .

[2] - بوطابع، العمري : « المسرح الجزائري : النشأة والتطور »، مجلة الثقافة، العدد الممتاز من السلسلة الجديدة، رقم 6 و7، الجزائر 2005، ص 10 .

[3] - لمباركية، صالح : المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ط 1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين امليلة، الجزائر، 2005، ص 38 .

التونسيين واتفق معهم على تبادل الزيارات فيما بين الفرق التونسية والجزائرية، وبموجب ذلك قامت جمعية الآداب التونسية بزيارة أولى إلى الجزائر تراوحت مدتها ما بين 25 فيفــري و15 مارس من سنة 1913 حيث قدمت الفرقة عدة عروض في العاصمة منها مسرحية (السلطان صلاح الدين) ثم مسرحية (القائد المغربي) وقدم البرنامج نفسه في كل من البليدة وتلمسان، وفي قسنطينة أضيفت مسرحية ثالثة هي (الطبيب المغضوب) وقد أعجب جمهور هذه المدن بفن التمثيل، فبادر الشباب إلى تقليد الفرقة التونسية في تكوين الجمعيات التمثيلية وتقديم عروض مسرحية [1] .

إن موقف الأمير خالد، وهو يسعى جاهدا إلى تشكيل قوى الحركة الوطنية الجزائرية في السنوات الأولى من القرن العشرين، لم يغفل ما للجبهة الثقافية من أهمية في مواجهة الاستعمار، فكان اهتمامه بضرورة ميلاد مسرح جزائري يدل على وعيه بأهمية الدور الذي يمكن أن يؤديه المسرح فيما يعود للإسهام في تربية الناس وتوعيتهم، كما يدل على وعيه بالبعد الحضاري لفن المسرح الذي احتكرته الحضارة الغربية لزمن طويــل، إن هذا الوعي يتقاطع تماما مع موقــف (مارون النقاش) عندما قرر إدخال فن المسرح إلى الوطن العربي فقد كشف عن دافعه الرئيسي في ذلك ضمن خطبة افتتاحية ألقاها قبيل عرضه لمسرحية البخيل التي ترجمها فقال إنه شاهد في بلاد الغرب ألعابا فرأى في تلك المسرحيات " التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح " [2].

والملاحظ أن العروض المسرحية التي قدمت برعاية الأمير خالد كانت ذات مضامين وطنية عربية إسلامية يبرز فيها الاتجاه نحو استلهام التراث بشكل جلي، وهي بالتالي تنسجم تماما مع أحد أهم التوجهات السياسية للحركة الوطنية ممثلة في الاتجاه الوطني الذي كان يقوده الأمير خالد ضمن ما عرف بجماعة النخبة، حيث دعا كل المثقفين من رجال الدين والفكر بالعمل على كشف الماضــي المجيد للأمة الجزائريــة، وإعداد تراجم لمشاهير وزعماء الإسلام والتنويه باكتشافاتهـــم

[1] - بوطابع، العمري :، « المسرح الجزائري : النشأة والتطور »، مجلة الثقافة، الجزائر2005ع 6 و7، ص 10 .
[2] - مسكين، محمد : « المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية، وغياب الرؤية التاريخية »، مجلة الفصول الأربعة، ع 34، ص 211 .

وابتكاراتهم وعلومهم وآدابهم في سبيل إحياء شخصية الأمة ومواجهة سياسية الاجتثاث التي يمارسها الاستعمار الفرنسي في حق الكيان الحضاري الجزائري الأصيل [1] .

فاتجاه الجزائر نحو " المسرح الجدي الذي يمثله مسرح النقاش ووريثه مسرح القرداحي ثم مسرح جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي ويوسف وهبي وفاطمة رشدي [2] " هو اختيار يدل على مهمة المقاومة المتضمنة في هذا المسرح الذي يجري تأسيسه على أرض الجزائر ضمن مناخ من الوعي السياسي الذي اتضحت ملامحه مع ظهور الحركة الوطنية ابتداء من سنة 1919 . والملاحظ أيضا أن المسرح الجزائري لم يتأسس انطلاقا من تأثره بالمسرح الفرنسي والذي كان موجودا ومزدهرا في الجزائر . حيث إن الاستعمار الفرنسي وفي ظل مشروعه الاستيطاني مثلما يؤكده (سعد الله، أبو القاسم) [3] قد استقدم عدة فرق مسرحية فرنسية، أنتجت عشرات العروض ومنها ما هو مستوحى من الواقع الجزائري، كما سارع إلى بناء المسارح البلدية في كبريات المدن الجزائرية كالعاصمة ووهران وقسنطينة وعنابة وسكيكدة وغيرها . ورغم تعرف النخبة الجزائرية على هذا المسرح الفرنسي إلا أن دافع المقاومة قد جعل هذه النخبة الوطنية تتبنى موقف المقاطعة وعدم التأثر بهذا المسرح الفرنسي في تأسيس المسرح الجزائري سيما وأن إدارة الاحتلال عندما قامت ببناء مسرح (دار الأوبرا) سنة 1850 م كان أول عرض احتضنته هذه الدار في 29 سبتمبر 1853 يدور حول موضوع الاحتلال الفرنسي للجزائر، وهذا ما يجعلنا نزعم أن نشوء المسرح الجزائري "لم يظهر انطلاقا من تأثيرات الاحتكاك والاندماج الثقافيتين بين الثقافة المحلية العربية والثقافة الدخيلة، بل ساهمت في ذلك تاثيرات خارجة عن منطق التناقض والصراع بين المستعمِر والمستعمَر" [4].

ومن هنا كان عمل الأمير خالد على دعوة الفرق المسرحية العربية لتقديم عروضها في الجزائر وكذلك سعيه الحثيث في تأسيس الجمعيات المسرحية الجزائرية، يدل على مدى حاجة الحركة الوطنية الجزائرية إلى فن المسرح، ليس باعتباره فنا جديدا يجري استيراده من الحضارة

---

[1] - ينظر :بسايح، بوعلام :« الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر »، مجلة الثقافة، العدد 97، جانفي– فيفري 1987،الجزائر،ص 13

[2] - الجيار، مدحت : البحث عن النص في المسرح العربي، ط 2، دار النشر للجامعات المصرية ،القاهرة 1995، ص 82 .

[3] - ينظر : سعد الله، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، 1830 – 1954، ط1، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، 1998، ص ص 410، 411 .

4 - ميراث، العيد : أدب المسرحية العربية في الجزائر "نشأته وتطوره"، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، سنة 1988، ص 56 .

الغربية بوساطة عربيـــة، ولكن لأن امتلاك الجزائر للخشبة بما فيها من حركة وصوت، هو إعلان عن الوجود الذي سعى الاستعمار إلى تغييبه ودفنه، ففي نشوء مسرح جزائري دليل على انبعاث الأمة من تحت الرمـــاد، فالأمير خالد يعد بحق " وسيط الاستعـــادة التاريخيـــة "[1]، فمعه أخذت هذه الاستعادة حجما وطنيا، وأخذت الأشكال الثقافية طابعا مقاوما، احتل فيها المســـرح موقـــعا متقـــدما .

ب – أثر التراث في نجاح التجارب التأسيسية للمسرح الجزائري:

على الرغم من إدراك النخبة الجزائريـــة المثقفة لما لفن المسرح من أهمية إلا أن العمل على تأسيـــس هذا المســـرح الجزائري المنشود لم يكن بالأمر الهـــين . فالكثير من الكتابات التي أرخت للمسرح الجزائري قد تعرضت إلى الفشل[2] الذريع الذي منيت به الفرقة المسرحية المصرية بقيادة جورج أبيض سنة 1921، حيث قدمت مسرحيتين لنجيب حداد باللغة العربية الفصحى هما : (صلاح الدين الأيوبي) و(ثارات العرب) في مسرح العاصمة ووهـــران وقسنطينة، وكان مقياس الفشل الذي احتكمت إليه تلك الكتابات [3] هو عدم إقبال الجمهور على مشاهدة عروض تلك الفرقة . رغم أن الأمير خالـــد قد قام بدور كبير في الدعاية لها ومساعدتها في تقديم عروضـــها حيث يؤكـــد (بوطابع العمري) [4] أنه هب إلى العمل على إنجاح العروض فساعد

---

[1] - جغلول، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ص 208 .

[2] - يذكر (سعد الله، أبو القاسم) أن جهات مغرضة ومناوئة لأصالة الجزائر وعروبتها قد خططت لإفشال عروض الفرقة التي يتحدث عنها هنا.

* ينظر سعد الله، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي، 1830 – 1954، ج8، ط1 دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998، ص ص 442، 443 .

[3] - أ/ يورد :ابن أبي شنب، سعد الدين – عدة أسباب لعدم إقبال الجمهور منها :

1) أن قاعة العرض تقع بعيدا عن أحياء الجزائريين .

2) عدم إعلام الصحافة العربية الجزائرية جمهور قرائها بزيارة هذه الفرقة وبرنامج عروضها .

3) عدم مبالاة الناس بفن المسرح .

* ينظر : بن أبي شنب، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر »، ترجمة : حمار، عائشة، مجلة الثقافة، العدد : 55 ،الجزائر، يناير، فبراير 1980، ص 30 .

ب / يذكر : الراعي، علي : أن سبب عدم إقبال الجمهور يعود إلى عدم تذوقه وفهمه للغة العربية الفصحى .

* ينظر : الراعي، علي : المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد رقم 248 ، الكويت سنة 1980، ص 543.

[4] - بوطابع، العمري : « المسرح الجزائري : النشأة والتطور »، مجلة الثقافة، السلسلة الجديدة ع 6 و7، سنة 2005 ص 11 .

على بيع التذاكر التي وصل مجموعها إلى 1045 تذكرة . غير أن التناقض الذي وقعت فيه تلك الكتابات هو اعترافها في ذات الوقت أن تلك الزيارة قد غرست الحماس في النفوس حيث تجمع بعض البرجوازيين المثقفين وبعض الطلاب وحاولوا تثقيف الجمهور وتنمية ذوقه المسرحي إذ أسسوا جمعية (المهذبة [1]) في 05 أفريل 1921 برئاسة علي الشريف الطاهر فأعطت هذه الجمعية ميلاد الإرهاصات المسرحية الجزائرية الأولى متأثرة بالمسرح العربي المشرقي، ومتجهة نحو استلهام التراث، كما شجعت على اهتمام النوادي والجمعيات الثقافية بممارسة المسرح ساعية إلى إعلان الوجود الجزائري مسرحيا باستثمار منبر الركح . حيث يرى (سعد الله، أبو القاسم) أن : " الجمعيات والنوادي ظاهرة اجتماعية تدل على النضج والاستجابة لمتطلبات الحياة المدنية الحديثة " [2] ، فرغم ظروف الاستعمار إلا أن إرادة بعض المثقفين الجزائريين، وانطلاقا من وعيهم بجدوى المقاومة الثقافية وبفاعلية فن المسرح فيها قد بادروا بتأسيس الجمعيات والنوادي المسرحية وذلك في سبيل خلق التربة المناسبة لميلاد مسرح جزائري مؤطر بمواهب وإرادات نضالية بشرية، تستغل بعض القوانين الاستعمارية – رغم تعسفها – ومن خلال الكوة المباحة، تعمل على فرض حضورها وإرسال صوتها، فمن أهم الجمعيات المسرحية التي ظهرت عقب رحيل فرقة جورج أبيض نذكر جمعية المهذبة حيث يشير (ابن أبي شنب، سعد الدين) [3] أنها تأسست في 05 أفريل 1921، طابعها محدد بعبارة : (المهذبة جمعية الآداب والتمثيل العربي) رئيسها : (علي الشريف، الطاهر) والذي كان يؤلف بنفسه المسرحيات التي تعرضها الجمعية . حيث قدم ممثلوها ثلاث مسرحيات عرضت إحداها قبل التأسيس القانوني للمهذبة وهي : (الشفاء بعد العناء) ذات فصل واحد بالعربية الفصحى وموضوعها احتضار سكير، عرضت سنة 1921 بقاعة التلاميذ القدامى لثانوية العاصمة، ثم مسرحية (خديعة الغرام) وهي مأساة في أربعة فصول، وتبدو كأنها توسيع للمسرحية الأولى، وقد عرضت في عام 1923 في دار الأوبرا بالجزائر العاصمة، وأخيرا مسرحية (بديع) وهي مأساة في ثلاثة فصول تصور الأيام الأخيرة لسكير والأضرار الاجتماعية لتعاطي الكحول، عرضت في المسرح الجديد (كورسال سابقا) سنة 1924 . وإننا نستطيع ملاحظة طابع المقاومة الثقافية في نشاط جمعية المهذبة من خلال ملمحين على الأقل، الأول هو

---

[1] - ابن أبي شنب، سعد الدين :« المسرح العربي لمدينة الجزائر »،مرجع سابق، ص 30 .

[2] - سعد الله، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي : ج5 : 1830 : 1954، ص 113 .

[3] - ينظر : بن أبي شنب، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر»، مرجع سابق، ص ص 30 – 31 .

اختيارها للغة العربية الفصحى أداة للتمثيل في وقت سعت فيه إدارة الاحتلال إلى محـــو هذه اللغة تمامـــا، والثاني في اختيارها لخط الإصلاح الاجتماعـــي يتجلى بوضوح في تسميتـــها (المهذبة) وفي محاربتها للآفات الاجتماعية التي جلبها الاستعمار مثل شرب الخمر .

كما ظهرت جمعية التمثيل العـــربي : حيث يذكر (علالـــو) [1] أنها تأسست سنة 1922 برئاســـة (محمد، المنصالي) الذي أقام كطالب بالمشرق العربي مدة طويلة، وكان ينتمي إلى هذه الفرقة عدة ممثلين أصبحوا معروفين فيما بعد مثل : عزيز لكحل، وإبراهيم دحمون، وعلال العرفاوي ومحي الدين باشطارزي . وقد قدمت هذه الفرقة مسرحيتين على خشبة الكورسال هما : (في سبيل الوطن [2]) بتاريخ 29 ديسمبر 1922، وهي دراما من ثلاثة فصول و(فتح الأندلس) بتاريخ 25 جوان 1923 .

ويرى (بيوض، أحمد) [3] أن المسرحيتين تحملان مدلولات سياسية وطنية وتحررية، فمسرحية (في سبيل الوطن) تتناول موضوع الوفاء للوطن والدفاع عنه بشرف، في حين تناولت مسرحية (فتح الأندلس) أحداث فتح بلاد الأندلس من طرف المسلمين وهي بالتالي تحيل جمهورها على الماضي العربي الإسلامي المجيد ويقول (فضـــلاء، محمـــد الطاهـــر) إن : "نظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تمثل في هذه الفترة الأولى من بدء المسرح العربي في الجزائر، مثلا : (في سبيل الوطن) و(فتح الأندلس) وغيرهما، يعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي السائد حول مهمة المسرح ورسالته في خدمة المثل الوطنية العليا. كما أن اختيار اللغة الفصحى لهذه التمثيليات يدل أيضا على روح المقاومة الشعبية لكل عنصر يريد مسخ الشخصية العربية في هذا الوطن " [4] ، غير أن هذه المحاولات لتأسيس مسرح عربي جزائري، كما يؤكد (منور، أحمد) [5] قد توقفت جميعها سنة 1924، بسبب العجز المالي الذي أصاب

---

[1] - ينظر: سلالي، علي (علالو): شروق المسرح الجزائري، ترجمة : منور، أحمد، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000، ص 22.

[2] - يذكر (سعد الله، أبو القاسم) أن مؤلف هذه المسرحية، ربما يكون الأمير خالد، أو أحد أنصار فكرته أو حزبه :

* ينظر سعد الله، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي 1830 – 1954 ،ج8، ص 445 .

[3] - ينظر : بيوض، أحمد : المسرح الجزائري 1926 – 1989 – منشورات التبيين – الجاحظية – الجزائر 1998 – ص : 16 .

[4] - فضلاء، محمد الطاهر: « المسرح تاريخا ونضالا »، مجلة الثقافة، العدد: 90 السنة الخامسة عشر ،الجزائر، نوفمبر/ديسمبر 1985، الجزائر، ص 273 .

[5] - ينظر : منور، أحمد : « مسرح أحمد رضا حوحو : دراسة أدبية تحليلية مقارنة »، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر سنة 1989 ص 12 .

الجمعيات منذ انطلاقتها الأولى وذلك لقلة إقبال الجمهور على عروضها وإذا كان كل من (علالو) و(باشتارزي) يوعزان ذلك إلى عدم فهم الجمهور العريض للغة الفصحى التي كانت مستعملة في الحوار فــإن (ابن أبي شنب) [1]يرى الإشكال من زوايا متعددة منها ما هو متعلق بعدم إعداد الجمهور الجزائري لتقبل فن المسرح وجهله أو عدم تعوده سماع اللغة الفصحى . إضافة إلى عدم امتلاك قاعة جيدة مخصصة للعروض الجزائرية مما جعلها مرتبطة بعطل الفرق الفرسية .

لكن ومهما توقفت هذه المحاولات الأولية فإنها قد استطاعت تهيئة التربة والمناخ الثقافي العام لنشوء المسرح الجزائري ودفعه نحو ميدان المقاومة الوطنية بروح جزائرية خالصة، فرضتها الظروف التاريخية التي كانت الأمة الجزائرية تمر بها في ظل احتلال سلب الأرض واجتث عناصر الهوية . لقد اتجه المسرح الجزائري نحو التأصيل والتجذير بتوظيف كل ما يزخر به التراث الجزائري من مخزون، وهذا بعد أن كسب رهان الظهور والتأسيس عن طريق الفرق والجمعيات التي تأسست متفاعلة مع نمو الحركة الوطنية الجزائرية .

---

[1] - ينظر: ابن أبي شنب، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر »، مرجع سابق ، ص ص 31 - 32 .

ج- مسرحية جحا : شروق المسرح الجزائري

نشير في البداية إلى أن شروق المسرح الجزائري في العشرينيات من القرن الماضي قد كانت بناء على تأثره بالمسرح العربي وليس الفرنسي "فرغم مكوث الفرنسيين حوالي قرن في الجزائر فإن الجزائريين لم يقلدوهم في هذا الميدان منذ أول عهدهم "[1] وإن لهذا الموقف المقاطع لأشكال الثقافة الفرنسية، دلالاته السياسية المقاومة، فكان هذا الخيار تدعيما " لروح المقاومة التلقائية التي جسدتها مقاطعة الجزائريين للمؤثرات الفرنسية في الثقافة واللغة والآداب "[2] . ويلخص (ميراث العيد)[3] أسباب عدم تأثر الجزائريين بالشكل المسرحي الفرنسي الحديث كما يأتي :

1 – العزلة التي عاشها الجزائريون من جراء السياسة العنصرية الاستعمارية، ونفورهم من العادات والتقاليد الغربية التي أدخلها الأوربيون إلى مجتمع يستهجن أجواء الاختلاط والتبرج السافر .

2 – عدم اعتياد الجزائريين الدخول إلى المسارح التي كانت تحتضن العروض المسرحية على طريقة البرجوازية الأوربية في القرن التاسع عشر، وما ينتج جراء ذلك من أنماط سلوكية محددة لم يألف الأهالي سلوكها .

3 – أن المسرح الفرنسي الذي تم نقله إلى الجزائر في تلك الفترة، كان مسرحا (متروبوليا) يعتبر فرنسا هي البلد الأم والجزائر مقاطعة تابعة لها، فضلا عن كونه مسرحا استهلاكيا يوفر سبل الترفيه والمتعة للمعمرين، بالإضافة إلى مضامينه المعادية لطموح الجزائريين .

ولقد رأينا فيما تقدم من معالجة لعنصر ولادة المسرح الجزائري، بروز توجه نحو استعمال المسرح في مقاومة الاستعمار، وأن هذا التوجه قد عبر عن نفسه من خلال عدة ملامح، ومنها مؤشر استلهام التراث، والذي يتجلى بوضوح بمجرد معاينة عناوين المسرحيات المقدمة، من مثل : (ثارات العرب) و(صلاح الدين الأيوبي) و(فتح الأندلس)... وغيرها .

---

[1] - سعد الله، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، 1830 – 1954، ص 416 .

[2] - بوكروح، مخلوف : « البعد الثوري للمسرح الجزائري »، مجلة المصادر، ع 8، ص 116 .

[3] - ميراث، العيد : أدب المسرحية العربية في الجزائر ، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة 1989، ص ص 54، 55 .

إن الثابت وفق معظم من أرخ للمسرح الجزائري[1] هو أن الولادة الفعلية للمسرح الجزائري قد كانت بعرض فرقة (الزاهية) لمسرحية : (جحا) للمسرحي المتميز(سلالي، علي) المعروف بكنية (علالو) وذلك يوم 1926/04/12 بقاعة (الكورسال) بباب الوادي في الجزائر العاصمة، أمام حوالي 1500 متفرج.

لقد اجتهد (علالو) ونجح في تقديم أول عرض مسرحي جزائري شعبي بعنوان (جحا [2])، فاستحق بذلك لقب (أبو المسرح الجزائري)، هذه الأبوة التي لم تكن لتتأتى له لولا موهبته الأصيلة وخبرته الفنية، وذكاؤه الوقاد في مخاطبة جمهوره باستدعاء التراث الشعبي وتوظيف شخصية تراثية بحجم (جحا) ضمن إطار فني جديد حقق للناس الفرجة، وحقق للمسرح الجزائري الولادة الشرعية والتاريخية .

لقد قدم علالو في مذكراته: (شروق المسرح الجزائري) ملخصا عن مسرحية (جحا) فأكد أنه استلهم هذه المسرحية من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية، وهي حكاية (القن) وأيضا قصة قمر الزمان من ألف ليلة وليلة، كما أضاف لعمله الدرامي شخصية جحا المعروفة بجاذبيتها في الأوساط الشعبية .

وتتألف مسرحية (جحا) من ثلاثة فصول وأربع لوحات، تصور فيها مغامرات (جحا) إلى جانب زوجته (حيلة)، فتدور الحوادث حول شجار عنيف يقع بين (جحا) وزوجته بسبب وشاية (مامان)، وهو أحد جيران (جحا)، ثم يتدخل الجار وهو يضحك من مشهد العراك ليفض النزاع

---

[1] - ينظر المراجع الآتية :

1- بيوض، أحمد : المسرح الجزائري 1926 – 1989.

2-لمباركية، صالح : المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972.

3- بوطابع، العمري : « المسرح الجزائري : النشأة والتطور »، مجلة الثقافة، العدد الممتاز، رقم 6 و7، الجزائر 2005

[2] - يروي " علالو " ظروف ميلاد مسرحية " جحا " فيذكر أنه في عام 1926 جاءهم رجل تونسي يكنى وزوز كان يعرف الشيخ مصطفى بن حفيظ من أيام الدراسة في تونس، وأخبر الشيخ أنه ينوي القيام بنشاطات مسرحية ولكنه لا يملك أي شيء ويريد منه أن يساعده في ذلك . فساعده الشيخ بمبلغ 500 فرنك واتصل بنا نحن الشبان أنا ومحي الدين وعبد العزيز لكحل لنساعده ونشاركه في التمثيل، فلم نتردد في ذلك، غير أننا اكتشفنا أن الرجل لم يكن جادا، فقد كان يروي لنا حكايات ويطلب منا تمثيلها بالاعتماد على الإرتجال مثل الكوميديا دي لارتي . وكانت النتيجة فشلا ذريعا، وقابلت مصطفى بن حفيظ بعد ذلك بأيام فلمته أشد اللوم على توريطه لنا مع رجل جاهل وعديم الذمة، لكن الشيخ حاول أن يداري خيبته ويدافع عن صديقه القديم . فقلت له في تحد : أنا أستطيع أن أقدم أشياء أحسن من هذا المدعي ألف مرة، فذهبت واعتكفت على كتابة مسرحية جحا . * ينظر : سلالي، علي : شروق المسرح الجزائري، ص ص 5، 6 .

بين الزوجين المتخاصمين، لكن الزوجة (حيلة) تنقلب على هذا الجار بعدما ضربت وأهينت أمامه، فلا يجد (مامان) بدا من الهرب .

وبعد انصراف (جحا)لقضاء بعض شؤونه خارج البيت، تقبع الزوجة (حيلة)عند عتبة الباب وهي مشغولة البال بالبحث عن طريقة للانتقام من زوجها (جحا)، ويصادف في هذه الأثناء أن يمر بها إثنان من رجال السلطان (قارون)، كان قد أرسلهما للبحث عن طبيب لعلاج ابنه (ميمون)، الذي ابتلي بمرض غريب أعجز الأطباء عن مداواته . وعندما رأى الرجلان (حيلة) قابعة في العتبة، وقد أعياهما البحث عن الطبيب المنشود، فقد اقتربا منها وسألاها إن كانت تعرف طبيبا في تلك الناحية، وأخبراها بأمر المرض الغريب الذي يعانيه الأمير، وعن يأس السلطان من شفائه، وقراره بأن يقدم مكافأة سخية للطبيب الذي يتمكن من معالجة ولده، وأن يجلد كل من يعجز عن ذلك . وأمام هذه الفرصة المواتية، خطرت للزوجة المنكوبة (حيلة) حيلة جهنمية للانتقام من زوجها (جحا) شر انتقام، وذلك بأن تورطه في شأن علاج الأمير، فقادت الرجلين إلى(جحا) بعد أن أقنعتهما بأنه عالم كبير، وطبيب ماهر حدثت على يديه معجزات مشهودة، لكنها أخبرتهما أيضا بأنه شخص غريب الأطوار، تسيطر عليه الجن وتهوش عقله إلى درجة أنه يرفض أحيانا معالجة المرضى، بل وينكر أن يكون طبيبا أصلا، وأضافت أنه يمكن أن يستعيد عقله، وتطرد عنه الشياطين بضربه بضع ضربات بالعصا، وترقيصه على طريقة الدراويش .

ومن الواضح أن حيلة (حيلة) قد انطلت على مبعوثي السلطان، وبمجرد عودة (جحا) وجد نفسه وجها لوجه معهما، فطلبا منه أن يدلهما على الطبيب (جحا)، فرد بأنه هو المدعو (جحا) لكنه ليس طبيبا، وسألهما عما يريدان، وفكر الرجلان أنهما أمام الطبيب العلامة الذي دلتهما عليه المرأة الطيبة، فأظهرا له الاحترام الكبير وترجياه أن يتبعهما إلى القصر ليداوي ابن السلطان، وعلى الرغم من أن (جحا) قد كرر قوله بأنه ليس طبيبا، وأنه لا يعرف شيئا في الطب، إلا أن الرجلين لم يصدقاه، بل وانتهيا إلى استعمال العصا في معاملته وهذا عملا بنصيحة (حيلة) لهما . ولم يجد (جحا) بدا من مرافقتهما وموافقتهما بأنه طبيب، وفي ظنه أنه وقع في مزحة ثقيلة، أو أنه أمام مجنونين .

وحينما وصل إلى قصر السلطان أنكر (جحا) إنكارا قاطعا أنه طبيب، وأوضح أنه اقتيد بالقوة، وحينها روى المبعوثان لسيدهما ما أخبرهما به (حيلة)، عن معجزات الشفاء التي قام بها هذا الطبيب الألمعي العظيم، وما ذكرته لهما من تهويش الجن على عقله، وضرورة استعمال العصا والترقيص لطردها عنه، ثم زادا على ذلك فانهالا على (جحا) ضربا بالعصا حتى جعلاه يقول بأنه طبيب، وأنه سيحقق ما يطلب منه .

وهكذا اقتنع السلطان بأنه أمام طبيب كبير، فطلب من (جحا) أن يعالج ولده الأمير معلنا أنه سيكافئه مكافأة عظيمة إذا هو نجح، وأنه على العكس من ذلك سيقطع رأسه إن هو فشل في تحقيق العلاج .

ثم ينفرد (جحا) بالأمير (ميمون) فلا يظفر منه بكلمة واحدة ما عدا التنهدات، وكاد اليأس يتسرب إلى أعماق (جحا) بعد أن عجز عن إيجاد مخرج ينجيه من المأزق الذي وقع فيه، وتفطن إلى وجود آلة العود في أحد أركان القاعة، فقرر أن يقوم بتسلية المريض على الأقل، وهكذا تناول العود وراح يعزف عليه ويغني، وهو ما جعل (ميمون) يطرب للعزف ويتأثر بالغناء فهنأ (جحا) على ذلك وغنى معه، وكشف له بذلك عن نفسه .

واستلطف كل واحد منهما الآخر، فاعترف كلاهما لصاحبه بحقيقته، فأقسم (جحا) بأنه ليس طبيبا، واعترف الأمير (ميمون) بأنه لم يكن مريضا، وبأنه يتظاهر بالمرض بسبب والده السلطان الذي اختار له امرأة وفرض عليه الزواج منها، في حين حرمه من الزواج من الفتاة التي يحبها .

لقد اتفق (جحا) مع (ميمون) على أن يتولى تدبير الأمر، فعمل على إقناع السلطان بأن ابنه يعاني من مرض خطير قد يودي بحياته، وأن الدواء الوحيد لمرضه يكمن في المسارعة إلى تزويجه بالفتاة التي يحبها .و قبل السلطان بتطبيق نصيحة الطبيب المزعوم، وهذا تحت تأثير عاطفتي الخوف والفرح معا، وزاد على ذلك فهنأ (جحا)على علمه ومعرفته، ثم أمر أن تقام الأفراح في التو والحين احتفالا بهذه الخاتمة السعيدة .[1]

---

[1] - سلالي، علي : شروق المسرح الجزائري، ص- ص 60-62 .

إن هذا العرض الموجز يكشف اهتمام علالو باستحضار التراث، واتخاذه وسيلة يتوسل بها في مخاطبة جمهوره، وإن الدارس لمسرحياته عموما وكذا مسرحيات جيل الرواد الأوائل من أمثال (بشطارزي) و(قسنطيني) ليلاحظ دون شك أن الكثير من الأشعة التي تشكل شروق المسرح الجزائري كانت تلمع بنور التراث، حيث يؤكد (علالو) أنه كان يسعى مع فرقته " إلى تأسيس وتأصيل مسرح جزائري ناطق باللغة العربية "[1]. وإن فضل هذا الرائد على الحركة المسرحية الجزائرية لا يكمن فقط في أنه قد شكل البداية والتأسيس الناجح، ولكن في استقطابه ورعايته لجيل[2] كامل من المسرحيين الذين أخذوا على عاتقهم مهمة النهوض بالفن المسرحي وتطويره ونشره في مختلف الأوســـاط والجهات الجزائرية، وفي اتخاذ فن المسرح سلاحا للتربية والتوعية ومقاومة الاحتلال الفرنسي ولذلك يلاحظ (جغلول عبد القادر [3]) على مسرح علالو بأنه مسرح شعبي بسيط، يقتبس من قصص ألف ليلة وليلة ويستعمل السخرية مراهنا على تحقيق عناصر الفرجة " فمسرحية جحا تتضمن شخصيات تاريخية من العصر العباسي ولكن هارون الرشيد يصبح قارون الراشي، وجعفر البرمكي يصبح جعفر المرخي، ومسرور يصبح مصروع."[4]. ولا ضير في ذلك لأن " التراث الشعبي عالم من الرموز التي تحتمل التوظيف، والخروج من خلالها بدلالات جديدة . وتكتسب قضايا العصر من خلال الرمز نوعا من الفن والعمق، فليس الغرض منه أن ترد الجزئية الشعبية كما هي، بل أن ترد إضافات عصرية نحس من خلالها روح العصر ونبض الواقع ."[5]

ويذكر (منور، أحمد) [6] أن فترة العشرين سنة 1926 - 1947 من عمر المسرح الجزائري قد مكنت إرساء تقاليد المسرح في المجتمع الجزائري، وقد تعددت مصادر هذا المسرح في مجال اقتباس التراث العربي الشعبي مثل (ألف ليلة وليلة) عند (علالو) أو التقاليد الشعبية الجزائرية أو الفلكلور العربي الأندلسي كما هو الحال عنـــد (قسنطيني، رشيد)الناقمين على السياسة الاستعمارية .

---

[1] - سلالي، علي : شروق المسرح الجزائري، ص 08 .

[2] - من بين المسرحيين الذين عملوا مع علالو نذكر : باشطارزي – القسنطيني – دحمون – علال العرفاوي ... إلخ.

[3] - جغلول، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ص ص 110، 111 .

[4] - ابن أبي شنب، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر »، مجلة الثقافة، ع 55، الجزائر ص 33 .

[5] - حمادي، صبري مسلم : أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980 ص 149.

[6]- منور، أحمد : مسرح أحمد رضا حوحو، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ص 15.

كما نشير إلى أن المسرح الجزائري منذ نشأته وتأسيسه قد تبنى في شكلـــه ومحتواه قضية البحث عن الذات الجزائرية، بمواجهة هذا الآخر الذي سعى بشتى الوسائل إلى احتثاثها وتغييبها، وضمن إطار البحث عن الذات الجزائرية من أجل استعادها، احتل التراث مكانة بارزة في المسرح الجزائري، فكان مسرحا يستعير الشكل التقليدي للمسرح (مسرح العلبة) كإطار للعرض ولكنه يطعم هذا الشكل بعناصر الفرجة الشعبية حيث اتضح للرواد بعد تجربة الإرهاصات الأولى، أن المسرح موجود في الجمهور به ينهض وإليه يتوجه بالخطاب، و" إن أهمية الجمهور تزداد خطورة خاصة وأنه يشترك في العرض المسرحي، ويعد طرفا أساسيا في اللعبة المسرحية المقترحة، وهو ما يستوجب البحث عن موقف المتفرج إزاء العرض، وكذا الطريقة التي يستعملها في قراءة المعلومات الواردة من المنصة بهدف الربط بين المؤسســـة المسرحية وجمهورها " [1]. لقد ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته، بفضاء العرض، فكان مسرحا يتبنى سلطة الجمهور ويلبي احتياجاته واهتماماته وذوقه، فهو مسرح متأثر بالمذهب الواقعي من حيث اختيار الموضوعات القريبـــة من أمزجة الجمهور والتقليل ما أمكن من عناصر الموضـــوع وجعل العقدة بسيطـــة والاكتفاء بالحوار الخالي من التنميق، وهو ما ينسجم مع بساطة الموروث الشعبي .

أما من حيث شكل النص، فقد اعتمد على تقنية مسرحية كلاسيكية وهي تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وفي العرض تشكل الخشبة " إطارا أشبه بإطار الصورة، يضم داخله منظرا مسرحيا، مشابها للواقع، بديكوراته، وتفاصيله من نوافذ وأبواب، وستائر، وأثاث .. إلخ ،كما تطلب الأمر: وجود ستار يفصل ما بين الصورة (خشبة المسرح) وقاعة المشاهـــدة، ويعمل هذا الفصل على تحقيق الإيهام بالواقع من خلال الصورة . بجانب الدور الذي تلعبه الإضاءة في تحقيق هذا الإيهـــام، بغمرها خشبة المســـرح، مع إظلام قاعة المشاهدة أثنـــاء العرض "[2] .و في فضاء هذه العلبة كان المسرح الجزائري يمسرح التراث، ويعرض الذات الجزائرية مدافعا عن وجودها، وكان الجمهور يتحسس هذا الوجود فيتوحد مع الخشبة لأنه يرى في مرآتها ماضيـــه وحاضره ومستقبله، حيث " يعلق علالو على طبيعة الأعمال المسرحية التي كان يقدمها الجزائريون بأن المسرح في بداياته كان مرحلة من مراحل اليقظة الوطنية في ذلك الوقت، فلم تكن تلك

---

[1] - بوكروح، مخلوف : التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر 2004، ص 43 .

[2] - حسين، كمال الدين : المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق، ط1، الدار المصرية اللبنانية 2005، ص 60 .

المسرحيات المسلية التي اقتبسناها من حكايات (ألف ليلة وليلة) تسلي فقط جمهورنا، ولكن تذكر مواطنينا بعظمة وسمو الأمة العربية التي هي أمتهم . في هذه الحقبة كان الاستعمار متسلطا، متجبرا ودمويا، ولذلك استلهمنا حذق شهرزاد (ألف ليلة وليلة) الشهيرة التي استطاعت بفضل حكاياها الفاتنة أن تبلغ غايتها بالفعل "[1] . وتجدر الإشارة إلى أن رواد المسرح الجزائري لم يكونوا من المتخصصين المتخرجين من أكاديميات الفن الدرامي، بل كانوا فقط من هواة المسرح ذوي موهبة فطرية مشفوعة بثقافة عامة مع شعور وطني ودوافع نضالية مكنتهم من الامتزاج بقضايا الأمة والاستماع بحس مرهف وذكاء فني إلى صوت المجتمع وهو يعيد اكتشاف ذاته في سياق تطور الحركة الوطنية، ولذلك لم تكن صناعتهم المسرحية مقيدة في نصها وإخراجها بالحرفية المذهبية أو بنمطية شكل العلبة، بل كانت لديهم بصمات جزائرية شعبية فيما قدموه من عروض فكان مسرحا واقعيا، شعبيا متشبعا بقيم النضال والمقاومة فهو إذ يقدم مسرحية جزائرية، فإن الجمهور يوضع بمواجهة عرض يتضمن جملة من الإشـــارات والدلالات نلاحظها في مختلف تفاصيل الفضاء التراثي الذي تعرضه المسرحية، من ملابس الممثلين وهيأهم وتصرفاهم وطريقتهم في التحاور وحتى في قطع الديكور التي توحي بمكان الأحداث، وفي هذا المعنى يقول : (بيتربوغاتريف) في مقال له بعنوان : (السيمياء في المسرح الشعبي) : " الزي القومي هو شيء مادي وإشارة (sign) في آن واحد، بمعنى أدق يحمل الزي القومي هوية أعضاء طبقة اجتماعية، وهوية قومية، ودين ... إلخ ويرمز الزي إلى مترلة لابسه وعمره وغيرها، بالمثل، البيت ليس شيئا فقط . إنما أيضا إشارة لقومية، ولدين، وللحالة الاقتصادية للرجل الذي يملكه "[2] .

لقد انطبع المسرح الجزائري منذ انطلاقته على يد رواده الأوائل (علالو، وبشطارزي، وقسنطيني) بالطابع الشعبي . وفي تعريفه للمسرح الشعبي، يرى (برشيد، عبد الكريم)أنه مسرح نجد فيه شيئين على الأقل : الترول إلى الطبقات الشعبية، ومخاطبتها بلغتها اليومية[3] . ويمكن شرح عنصر الترول إلى الطبقات الشعبية بكون المسرح الشعبي : " يستنبط أحداثه من حياة الشعب، فهو عين مجسمة تأخذ من التراث التاريخي ومن التقاليد والعادات مشاهد تعرضها على الجمهور لكي

---

[1] - بوكروح، مخلوف : « البعد الثوري للمسرح الجزائري »، مجلة المصادر، ع 8، ماي سنة 2003 ص 122.

[2] - عدد من المؤلفين : سيمياء براغ للمسرح، ترجمة وتقديم، أومير كورية، منشورات وزارة الثقافة السوية 1997، ص 63 .

[3] - شاوول، بول : حوار مع عبد الكريم برشيد، مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، العدد 7، السنة الخامسة عشرة، أيار، مايو 1979، ص 45 .

يحكم لها أو عليها، ويرى الصالح من الباطل فيجد الحلول الملائمة لواقعه ونمط حياته ومن هنا كان المسرح الشعبي له صفة توجيهية لأنه يعبر عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي لشعب ما، وهو مسرح يوجه إلى الجمهور بدون تمييز، وهدفه أن يقدم إلى الجمهور مؤلفات مسرحية يفهمها بسهـــولة وتثقفه وتساعده على رفع مستواه التربوي والأخلاقي والثقافي "[1] . وأما بالنسبة لعنصر اللغة فإن (علالو) يرى: " بأنها اللغة الدارجة المفهومة من الجميع... لغة الشارع والسوق والمقهى "[2].

وفي مجال إبراز سمات المسرح الشعبي، فإن (مصطفى كاتب) قد أشار إلى أن هذا النوع من المسرح يتميز بالخصائص الآتية :

1. أنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة ولذلك فقد لبى منذ البداية مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة

2. أنه مسرح ارتبط بالغناء والفكاهة وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفنـــي وإرضاء ذوق المتفرج .

3. أنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب .

4. أن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ثم تجري كتابته في وقت لاحق . ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض [3].

و صفوة القول فإن المسرح الجزائري - بحكم ظروف نشأته، وارتباطه الوثيق بالمقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي - قد توجه نحو المراهنة على توظيف التراث في سبيل تحقيق عدة غايات يمكن إيجازها كما يأتي :

- إحياء الشخصية القومية التي حاول الاستعمار طمسها والقضاء عليها .

---

[1] - سعدية : مفاهيم عامة حول المسرح الشعبي، مجلة الحلقة، الجزائر، العدد 1، السنة الأولى، أفريل 1972، ص 45 .

[2] - سلالي، علي : شروق المسرح الجزائري، ص 8 .

[3] - الراعي، علي : المسرح في الوطن العربي، ص 544 .

- جلب المتفرجين والتأثير عليهم باستغلال ما يكتسيه التراث من حضور حي في وجدان الأمة.

- الفخر بمآثر الماضي التليد تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها آنذاك بسب طغيان الاستعمار عليها .

الخلاصة

يتضح مما سبق أن أمة تريد الحفاظ على وجودها ، و تطمح إلى امتلاك أدوات التطور من ميراثها الحضاري ، لا غنى لها عن عنصري (التراث) بكل أبعاده ، و (المسرح) بكل وسائله التعبيرية ، من أجل تغيير الحاضر من خلال ربط الماضي بالمستقبل ، فكان المسرح إحدى أدوات التغيير عن طريق المقاومة الثقافية .

لقد نشأ المسرح الجزائري في ظلال الحركة الوطنية ، فتشرب من ينابيعها الصافية ، و امتزج بتطلعاتها و رهاناتها في مقاومة الاستعمار الفرنسي ، و لما كان هدف الاستعمار منصبا على اجتثاث الهوية الجزائرية و محاولة القضاء عليها ، فإن الحركة الوطنية قد وجدت في فن المسرح سلاحا ثقافيا لمواجهة الاستعمار ، كما أن المسرحيين قد وجدوا في التراث ينابيع صافية تلهم تجاربهم و تروي طموحاتهم الفنية ، فلا غرو إذن أن نجد نشأة المسرح الجزائري قد امتزجت باستلهام التراث ، و أن توظيف التراث في المسرح الجزائري قد ساعد المسرحيين على غرس هذا الفن العظيم في التربة الثقافية الجزائرية .

إن الدارس لبدايات المسرح الجزائري ، و تجاربه التأسيسية ، ليلاحظ – دون عناء – قوة حضور التراث في تلك التجارب ، إنه قد يبدو حضورا أفقيا يفتقد للرؤية العميقة ، لكنه بالتأكيد قد كان حضورا إيجابيا يعكس فاعلية فن المسرح في الحركة الوطنية ، و أهميته في النهضة الجزائرية الحديثة .

الفصل الثاني: التراث التاريخي وأهداف توظيفه في المسرح الجزائري.

*- مهاد : توظيف التاريخ في المسرح .

أ- الهدف السياسي التحرري من توظيف التاريخ:

01-مسرحية :(حنبعل) للمدني، أحمد توفيق، أو قيم الثورة في سيرة كفاح .

02-مسرحية: (يوغرطة) لماضوي، عبد الرحمان، أو عندما يصبح القدوة عبرة .

ب- الهدف الاجتماعي الإصلاحي من توظيف التاريخ:

مسرحية: (بئر الكاهنة) لواضح، محمد، أو وحدة الأرومة بين العرب والبربر .

ج- الهدف التعليمي من توظيف التاريخ:

مسرحية: (الخنساء) لرمضان، محمد الصالح، أو التدوين الفني للتاريخ العربي الإسلامي.

د- الخلاصة .

*- مهاد :توظيف التاريخ في المسرح

إن التاريخ يشكل مادة هامة بالنسبة للمسرحي، يستمد منه موضوعاته وشخصياته وحوادث مسرحيته، " فليس صعبا أو مستحيلا أن يكون التاريخ إلهاما وتجربة ومصدرا لعمل مسرحي ما، كما يحدث مع التجربة الواقعية المعيشة . ولعل الماضي يكون مناسبا أكثر لممارسة العمل الأدبي المسرحي، كلما كان أكثر طواعية بين يدي المؤلف، بسبب أن أحداث الماضي قد تبلورت على مر الأيام، فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل، التي ليست بذي بال، من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف، الذي يرمي إليه من عمله الفني "[1]

وإن علاقة المسرح بالتاريخ هي من القضايا النقدية الشائكة، ذلك أن المسرح إبداع يراهن على الخيال لتحقيق الجمال والتأثير، في حين أن التاريخ يراهن على الحقيقة لتحقيق الموضوعية والإقناع . وفي هذا الباب يذكر (مندور، محمد) موقفين للنقاد من هذه القضية : يتمثل الموقف الأول في إنكار حق الأديب في تغيير وقائع التاريخ وبخاصة الكبرى منها، وهم يشبهون موقفه من التاريخ الفعلي الأكيد بموقفه من الحياة المعاصرة لأن التاريخ ما هو إلا الحياة الماضية، وإنما للأديب الحق في أن يتخير ما يحلو له من وقائع التاريخ ،على أن لا يؤدي هذا الاختيار إلى قلب حقائق التاريخ والعبث بمنطقه، كما أن له أن يفسر التاريخ على النحو الذي يهديه إليه إحساسه، وأن يتخير من بواعث الأحداث وخفايا النفوس ما توحي إليه به الوقائع وأن يحكم تبعا لهذا التفسير على الشخصيات التاريخية الأحكام التي تتسق مع منطق تفكيره وإحساسه . ومن هنا مثلا نرى بعض الأدباء يرى في شخصية (جان دارك) التي قادت الجيوش وقاومت الاستعمار الانجليزي لفرنسا مقاومة الأبطال بأنها كانت قديسة طاهرة بينما يرى فيها البعض الآخر استنادا إلى الوقائع نفسها ولكن بتفسير آخر أنها كانت فتاة هستيرية مريضة . وأما الموقف الثاني الذي يورده (مندور، محمد) فيما يراه نقاد آخرون بخصوص هذه القضية، فهو يتمثل في تسليمهم بالحرية المطلقة للأديب إزاء أحداث التاريخ يتصرف فيها كيفما يشاء ولعل(اسكندر دوماس الأب) قد عبر عن هذا الاتجاه أقوى تعبير عندما قال : (التاريخ من يعرفه ؟ إن هو إلا مسمار أشجب فيه

[1] - بعلي، حفناوي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجا)، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر 2008، ص 65 .

لوحاتي) وهو يقصد بذلك تشكيكه الشديد فيما نعتبره يقينا من أحداث التاريخ التي كثيرا ما يضل المؤرخون في الوصول إلى حقائقها وبواعثها الخفية، وهو يقصد ثانيا وترتيبا على ما سبق إلى أن يبيح للأدب حق التصرف كما يشاء في أحداث التاريخ وفقا لمقتضيات فنه بل ووفقا لما يرمي إليه من أهداف ."[1]

وإذا كان النقاد قد أباحوا للمسرحي في التعامل مع التاريخ مساحة من الحرية قد تضيق عند بعضهم، وقد تتسع عند آخرين، فإن التساؤل عن ملتقى المسرح بالتاريخ لهو تساؤل في غاية الأهمية، إذ " أن المسرحية التاريخية تقترب من التاريخ، وتبتعد عنه في آن واحد . فهي تقترب منه في الأحداث والمواقف الهامة والشخصيات الرئيسية، وتبتعد عنه في بعض الأحداث والمواقف والشخصيات الثانوية . ومن خلال ذلك يستطيع الكاتب المسرحي أن يخلق تفسيرا جديدا للتاريخ، أو أن يخلق بناء التاريخ من خلال وجهة النظر الفنية . فالمسرحية التاريخية ليست مقصودة لأحداثها أو لسرد شخصياتها المعروفة، ولكن لبيان رموزها والقصد من كتابتها "[2] . فإذا كانت الحقيقة التاريخية غاية بالنسبة للمؤرخ، فإنها بالنسبة للمسرحي وسيلة لخلق حقيقة فنية جديدة، ومن هنا تأتي حرية الكاتب المسرحي – والفنان بشكل عام - في أن يعيد صياغة الحقيقة التاريخية بما يجعلها تحقق الصدق الفني، لكونه " روح الدراما كما هو روح الشعر في كافة فروع الإبداع الفني "[3]، حتى إن النقاد يعدون الصدق الفني أكثر أهمية من الصدق التاريخي، ذلك أن " الصدق في التاريخ والعلم هو الصدق بالواقع، أما الصدق في الفن، فهو الصدق بالإمكان . والصدق بالإمكان أكثر شمولا وأشد عمقا، لأنه يتناول الحقائق الإنسانية الخالدة، من دوافع خفية، وانبعاثات أصيلة، وانفعالات وعواطف وميول وأهواء ومبادئ، تلتقي جميعا في النفس الإنسانية، وتتفاعل وتتصارع، لتوجهها أخيرا وجهة خاصة، هي ما نعرفه بالشخصية الإنسانية . والشخصية الإنسانية هي القاعدة الأصيلة الثابتة التي يبنى عليها بناء الحياة الشامخ . وستبقى خالدة مستمرة، ما استمرت الحياة على وجه الأرض . وقديما قال أحد العابثين : إن كل

---

[1] -مندور، محمد : المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة سنة 2003، ص –ص 107 -109 .

[2] - إسماعيل، سيد علي : أثر التراث في المسرح المعاصر، ص 55 .

[3] - أردش، سعد : "الصدق في المسرح "، مجلة إبداع، العدد 07، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1985، ص 83 .

ما في القصة (أو المسرحية) حق وصدق، عدا الأسماء، والتواريخ، أما التاريخ فكل ما فيه كذب ومين، عدا الأسماء والتواريخ ."[1]

ولقد لاحظ نقاد المسرح أن كثيرا من حوادث وشخصيات المسرحيات العالمية المشهورة مثل (كليوباترا) عادة ما يكون معروفا لدى المتفرجين من قبل، ومع ذلك يقبلون على مشاهدتها وهم على علم مسبق بحقائقها التاريخية الكبرى " لأن وقائع الحدث المادية لا تهمهم في المقام الأول بقدر ما يهمهم متابعة الحدث في صورته الفنية من حيث هو خلق فني جديد لذلك الحدث من أحداث الحياة وعرض لدلالات جديدة فيه أو كشف لدلالات كانت له ولكنها تظل خافية حتى يجلوها فن الكاتب المبدع ."[2]، وهكذا وجدنا أن " كليوباترا عند شكسبير عاهرة، وعند برنارد شو طفلة ليس لها في الحب، أما أحمد شوقي فجعلها تفعل أي شيء من أجل مصر، فكليوباترا عند الثلاثة هي كليوباترا، والأحداث واحدة ثابتة، ولكن الذي تغير هو الدوافع لدى الشخصية المسرحية من مؤلف إلى آخر، لأن المؤلف ليس مطالبا بتدوين التاريخ، فالتدوين من وظيفة المؤرخين وليس المؤلفين المبدعين، فالمؤلف غايته التي ينشدها هي الخلق وليس التأريخ "[3]. وفي سبيل هذا الخلق المنشود، لا يكتفي الكاتب المسرحي بمجرد (مسرحة التاريخ) وعرضه دون هدف، بل يعمد إلى انتهاج أسلوب الاختيار والعزل في التعامل مع المادة التاريخية، فيختار منها "ما يرى أنه صالح لعمله وما يقدر أنه يمكن أن يثير اهتمام المشاهد وينقل إليه من المعاني والأفكار ما يود الكاتب أن يعرضه في ذلك الإطار الفني . فإذا اختار الكاتب جانبا من جوانب الحدث الواقعي، عمد إلى التركيز عليه وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني والأفكار، والتي يمكن أن تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ظلت ملتصقة به أو متداخلة معه كما تتداخل في الواقع ."[4]

---

[1] - نجم، محمد يوسف : فن القصة، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت – لبنان، ص ص 128، 129.

[2] - القط، عبد القادر : من فنون الأدب : المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت سنة 1978، ص 17.

[3] - النادي، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، المطبعة العربية تونس سنة1987، ص 20 .

[4] - القط، عبد القادر : من فنون الأدب : المسرحية، ص 12.

إن مبدأ الاختيار والعزل لدى الفنان هو إعادة تفعيل التاريخ لهدف معين، ولذلك " يختار الشخصية التاريخية، ويقتطع فترة زمنية محددة، بشرط أن تكون هذه الشخصية مكتملة . أي منذ توليها الحكم إلى موتها، أو سقوطها مثلا . وعندما يختار الفترة الزمنية يجب أن تكون مكتملة أيضا من حيث الحدث الواحد والزمن الواحد، ثم لا يتعرض لما قبل الشخصية أو ما بعدها، وكذلك بالنسبة للفترة الزمنية . أي يفصل الكاتب الشخصية أو الفترة الزمنية تماما عن كل الارتباطات السابقة واللاحقة لها ." [1]

إن التوظيف الدلالي للتراث التاريخي يفرض على الكاتب المسرحي أن " يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة قد تكون نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك، ثم يحاول أن يعرض تلك الدلالة في بناء فني متكامل تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة . فقد يصبح البطل التاريخي رمزا لمعنى من المعاني الإنسانية، وقد يجد الكاتب في موقف تاريخي كشفا عن حقيقة نفسية باقية، وقد يرى في تحول مصائر بعض الشخصيات وما انتهت إليه من فواجع تعبيرا عن حقيقة خالدة من حقائق الحياة، فينسج حول هذه الرموز والدلالات والحقائق نسيجا فنيا كاملا ...و قد يرى الكاتب في حدث من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصياته مشابه من أحداث أو شخصيات معاصرة فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر وأن يعبر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو المجتمع الذي يعيش فيه، أي أن (يسقط) الحاضر على الماضي كما يقال في الاصطلاح النفسي المعروف ." [2]

إن أهمية التوظيف الدلالي للتراث التاريخي لا تكمن فقط في وعي الكاتب بالتاريخ، ولكن تكمن بالأساس في وعيه أيضا بالواقع المعيش، لأن ما يهم الكاتب في توظيفه للشخصية التاريخية أو للموقف التاريخي ليست الشخصية في حد ذاتها ،و لا التاريخ الصحيح، ولكن دلالة الشخصية أو الموقف، لأن " دلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير، هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره "[3]، ومن خلال ذلك يوضع المتلقي داخل فضاء من الجدل " بين لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة ولحظة ماضية في حضورها المستعاد ...فعبر

---

[1] - إسماعيل، سيد علي : أثر التراث في المسرح المعاصر، ص 56 .

[2] - القط، عبد القادر : من فنون الأدب : المسرحية، ص، 51، 52 .

[3] - إسماعيل، سيد علي : أثر التراث في المسرح المعاصر، ص 57 .

التاريخ سيعمل المتلقي ذهنه في الفروق القائمة بين الحاضر والماضي، ويخلص إلى نتائج تمكنه من تجاوز سلبيات حاضره، وصولا إلى واقع أكثر قوة، واستشرافا لمستقبل أكثر إشراقا . "[1]

ومما تقدم من آراء يمكن أن نخلص إلى أن أهم سؤالين ينبغي على دارس المسرحية التاريخية أن يطرحهما هما " ما رمز هذه المسرحية ؟ ولماذا كتبت في هذا التاريخ بالنسبة للكاتب، أو بالنسبة إلى العصر الذي كتبت فيه ؟ "[2] ويمكن صياغة السؤالين بتعبير آخر فنقول : " إن كان توظيف التراث يعتمد على مدى وعي المثقف لتراثه من جهة، وعلى وعيه بدوره التاريخي من جهة أخرى، فهل استطاع المبدع المسرحي (...) في استلهامه للتراث أن يعي تماما معطيات العناصر التراثية المختلفة ؟ وأن يعي واقعه الذي يحاول طرحه من خلال العناصر التراثية المستلهمة في المنتج الإبداعي الجديد "[3] . ذلك لأن مثل هذا الوعي العميق هو الذي يعطي المسرحية قوتها الدلالية والفنية .

---

[1] - خليل الشنطي، انتصار : القضايا الفكرية والفنية في مسرح معين بسيسو الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر سنة 2007، ص، ص 191، 192 .

[2] - إسماعيل، سيد علي : أثر التراث في المسرح المعاصر، ص 56 .

[3] - حسين، كمال الدين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة – مصر سنة 1993، ص 17.

أ-الهدف السياسي التحرري من توظيف التاريخ:

01-مسرحية « حنبعل » [1] للمدني،أحمد توفيق، أو (قيم الثورة في سيرة كفاح)

لقد رأينا فيما تقدم من هذا البحث أن المسرح الجزائري قد نشأ في ظل تطور الحركة الوطنية الجزائرية من أجل التحرر، فتفاعل معها وتطور بتطورها، ولذلك نجده يتسم بطابع المقاومة للاحتلال الفرنسي، وأنه قد توسل بتوظيف التراث لتحقيق أهداف هذه المقاومة التي ينشدها، ومن هنا كان التوجه نحو توظيف التراث التاريخي لأغراض سياسية، تتمثل أساسا في مواجهة السياسة العدوانية التي انتهجتها الإدارة الاستعمارية آنذاك، هذه المواجهة التي وجدت قناعها في تسليط الضوء على إبراز فترات المجد من تاريخ الشعب الجزائري لربطه بماضيه، وجعله يثور على حاضره . ومن هنا ظهرت في ذلك التاريخ - ما قبل الثورة، وما قبل الاستقلال على وجه الخصوص - مسرحيات في هذا الاتجاه، منها مسرحية (حنبعل) لأحمد توفيق المدني .

إن الدارس لمسرحية حنبعل يكتشف سعي الكاتب أحمد توفيق المدني من خلال فصولها الأربعة، إلى استعادة التارخ المغربي القديم، واستثماره فيما يخدم أهداف صراع الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، فجاء اختياره الواعي لشخصية القائد القرطاجني حنبعل، في الفترة الممتدة منذ استلامه زمام السلطة بقرطاجنة وإلى غاية وفاته منتحرا بامتصاص السم كي لا يقع حيا بين أيدي أعدائه الرومان، فكان كما يعتقد الكاتب، وكما في ملحق البيانات التاريخية للمسرحية أشهر أبطال الحرب في الدنيا، قديما وحديثا . فالكاتب أحمد توفيق المدني رأى أن القائد القرطاجني قد جمع إلى مهارته الحربية حسن السياسة وفكرة الأخوة الوطنية الصادقة ،أراد أن ينتقم لوطنه من رومة وأن يسترجع مكانة قرطاجنة التي فقدتها إثر الحرب البونيقية الأولى، فجند الجنود وأحسن التدبير (وبموته)انتهت صفحة من المجد ومن البطولة لا يعرف التاريخ لها مثيلا، وبقي اسم حنبعل في العالم، مضرب المثل في البطولة وأصالة الرأي وحسن التدبير، والثبات على المبدأ القويم في سبيل الوطن والحرية مدى الحياة .[2]

---

[1] - ينظر : المدني، أحمد توفيق : حنبعل، المطبعة العربية بالجزائر، 1950 .

[2] - المدني، أحمد توفيق : حنبعل، ص، ص 47، 48 .

إن هذه الآراء للمؤرخ أحمد توفيق المدني في البطل القرطاجني هي التي وظفها وجعلها قيما فنية بحيث راهنت المسرحية على إبرازها عبر كامل مشاهد فصولها .

منذ الفصل الأول تضعنا المسرحية في جو الكآبة والغم الذي ألم بسكان قرطاجة بعدما انهزم جيشهم بقيادة (حنبعل)أمام جيش الرومان بقيادة (شيبو) في معركة (زاما)* الشهيرة، وما ترتب عن ذلك من صلح شنيع خضع له القرطاجنيون تحت شروط مهينة فرضها الرومان عليهم، وكأن الكاتب هاهنا يحيلنا عن طريق الإسقاط التاريخي على سقوط الجزائر بين أيدي المحتلين الفرنسيين وما ترتب عن ذلك من توقيع (الداي حسين) على معاهدة الاستسلام مع القائد الفرنسي (دوبرومون)، ومن وحي تجربة السقوط تلك تبرز شخصية (حنبعل) كقائد ملهم ومخلص لشعبه، ففي حواره مع الكاهن الأكبر بحضور الأعيان والأتباع، نراه يرفض الخضوع وينحاز منذ البداية للمقاومة :

" الكاهن الأكبر : أي حنبعل . العدو على الباب . وجندك قد تلاشى أمام شيبو . وقرطاجنة باتت في كرب عظيم . وأنت اليوم سبطها الأعظم . فماذا ترى ؟

حنبعل : في رجالنا بقية صالحة. وفي مخازننا سلاح كثير. وأسوارنا منيعة، وأقواتنا موفورة. لنستعد هنا لتلقي صدمة الرومان، فلن ينالوا منا منالا. ولنا أن نعتمد على عطية وقبيلته. ثم لننظم المقاومة في الداخل، فنقعد للرومان كل مقعد، وننقض عليهم من كل جانب، والدنيا لهم عدو، فمقاومتنا تستفز الأمم المقهورة كلها. وتكون لنا الغلبة عليهم أخيرا .

زرقون : أنت يا حنبعل بطل من أبطال الكفاح والنضال . لكن ساعتنا هذه ساعة سياسة وحكمة . فإذا ما نحن وقفنا في وجه الرومان محاربين، بما لدينا من بقايا جند وحثالة سلاح، محقنا ولن تقوم لنا بعد قائمة . فالرأي عندي وعند جماعتي هو مفاوضة الغالبين لوقف الحرب، وإنقاذ

---

* - معركة زاما(218ق.م- 202ق.م) وقعت بين الرومان بقيادة شيبيو والقرطاجيين بقيادة حنبعل، ابتدأت في أوروبا وانتهت بكارثة زاما وهي قرية تقع بالقرب من مدينة الكاف بتونس اليوم، وكانت نتيجة هذه الحرب انهزام جيش حنبعل ،و تخلي قرطاجنة عن مملكاتها في أوروبا وإفريقيا، وتسليم أسطولها للرومان.

ما يمكن إنقاذه من تراب الوطن، ثم نسعى لإصلاح ما فسد . والحرب أيها السبط سجال، وحياة الأمم يوم لك ويوم عليك ."[1]

إن عشق الحرية الذي يملأ جوانح القائد حنبعل قد جعله يرفض الاستسلام والرضوخ لشروط أعدائه الرومان، فيحسن قيادة شعبه ويوحد صفوف الأمة ويعد العدة والعتاد في سرية تامة لمحاربة الغزاة من جديد خاصة وأن صوت المقاومة وسط الشعب قد غدا أكثر علوا من ذي قبل، وهذا ما نلمسه في حوار حنبعل مع وزرائه :

" حنبعل : لقد ولدتنا أمهاتنا أحرارا، فلا نرضى أن نعيش عيش العبيد . وما هي، أيها الرفقاء قيمة الحياة الدنيا، إن لم تكن حياة عزة وشرف وكرامة ؟

وزيـــر : إن أعداءنا لئام يا حنبعل، رضخنا لشروطهم فازدادوا تجبرا وعتيا، وما أظهرنا لهم الخنوع والاستسلام، إلا ازدادوا تظاهرا علينا بالإثم والعدوان .

وزير آخر : أتعلمون أن الرومان قد أصبحوا يدعون بحرنا هذا : « ماري نوستروم أي بحرهم الخاص بهم . ويدعون أنهم لن يسمحوا لأحد بأن يبتل بمائه إلا بإذن منهم ؟

حنبعل : إن هذا الغرور الفـــادح، لهو داء الأمم الفتاك، فالأمة التي لا تعتمد إلا على القـــوة، والتي يصيبها سلطانها بالصمم فيصدها عن سماع صوت العقل والحكمة، فبشرها بالخراب والاضمحلال، ولو بعد حين . علينا بالعمل يا رجال، الاستعداد للأخذ بالثأر ومحو عار الوطن، علينا بتنظيم صفوف المقاومة، حتى إذا ما دقت الساعة حطمنا الظالمين شر تحطيم، والصبر على الذل عار " [2] .

إن المقتطف يبرز بوضوح الدعوة لمقاومة المحتلين الغاصبين، فالمسرحية غنية بالقيم الثورية التي حرص الكاتب على بثها في روح المتلقي مثل النزوع التحرري والتضحية بالنفس في سبيل حرية الوطن وعزته، وكراهية الرومان، والذين ما هم في الحقيقة سوى هؤلاء المحتلين الفرنسيين، والدارس للمسرحية لن يجد كبير العناء في الوصول إلى هذا الإسقاط، وذلك لأن المسرحية

---

[1] - المدني، أحمد توفيق : حنبعل، ص، ص 10، 11.

[2] - المصدر نفسه، ص 14 .

تكشف عن غاياتها السياسية منذ البداية ومن خلال الإهداء الذي خطه « المدني، أحمد توفيق » على صدر صفحاتها الأولى حيث نقرأ : «إلى الشباب المغربي، حامل راية الكفاح، في سبيل حرية الأمة وشرف الوطـــن أقدم هذه الرواية التي تحيي له صفحة من جهاد أبطاله الأولين، وفيها عبرة وذكرى » [1] والإهداء كما هو واضح غني بالكلمات المفتاحية الدالة على دعوة الشباب المغربي ومنه الجزائري خصوصا إلى الاقتداء ببطولات البطل « حنبعـــل » في شجاعتـــه واستبساله في الدفاع عن كرامة الوطن المفدى، ولذلك فإن الكاتب لا يترك سانحة تمر في المواقف الدرامية التي تواجهها شخصيات المسرحية وخاصة شخصية البطل حنبعل، إلا ويعمد إلى تمرير رسائل سياسية تحررية تحرض المتلقي على كراهية الرومان والدعوة إلى مقاومتهم، وما هي في المحصلة إلا دعوة ضمنية لمقاومة الاستعمار الفرنسي، حتى أن الكاتب لا يتورع عن تقديم رؤيته لسبل المقاومة مثل الحرص على الوحدة ونبذ الخلافات ومثل شحذ الدعم من سائر الشعوب المستضعفة، والانتباه لدسائس اليهود، ومثل الاستعانة بدور المرأة في الكفاح، وهو ما نلمسه في شخصية (صافو) الفتاة القرطاجية التي تصد حبيبها (معطى بعل) وتشترط عليه تحرير قرطاجنة من سطوة الرومان ،في مقابل زواجها منه، ومن خلال علاقة هذين الحبيبين فإن المسرحية تقدم لنا صورة مؤثرة عن امتزاج الحب بالثورة امتزاجا فنيا جميلا :

"معطى بعل : صافو. حياتي . منتهى أملي ! تحت أسوار قرطاجنة، كنت أرى في خيالي محياك، فأتمثل فيه وجه الوطن، وهو في حاجة إلى التضحية والفداء .

ثم إنني أثناء مغامراتي لجمع وحدة الأمة، كنت لا أزال أسمع كلماتك النارية، تدفع بي إلى الأمام، وإلى الأمام دائما، حتى أقوم بواجب وطني، وأقضي حق أمتي، وأكون أهلا لك يا صافو . فهل كنت موفقا ؟ وهل أحرزت على رضاك ؟و متى نتقدم أمام هيكل تانيت العظيمة ؟

صافو : (في حنان) كلا يا معطى بعل . لم تحن الساعة بعد . حرام علينا أن نفكر أن أمر الزواج . والوطن المقدس لا يزال في خطر عظيم . إنني لفخورة بك يا معطى بعل . لقد أصبحت رجلا، بل أصبحت خير الرجال . لكن شباب الوطن الطموح، يجب أن يسير قدما في ميدان التضحية والفداء حتى يسمو إلى درجة الأبطال لقد أحببتك يافعا يا معطى بعل، وأغرمت بك

---

[1] - المدني، أحمد توفيق : حنبعل، ص 02 .

منذ معركة الحصون، وفي نفسي ما في نفسك من لوعة الحب ومن نشوة الجوى . لكن يا حبيبي، الواجب قبل الحب، والوطن قبل الغرام .إن طريق التضحية لا يزال أمامنا طويلا، فلنسر فيه حتى نهايته، سير الفدائيين المؤمنين .

معطى بعل : ما أصعب الانتظار . وما أحر لواعج الشوق . لكن ذلك يهون يا صافو في سبيل الأمة وأي عذاب لا يعذب ما دام في مصلحة الوطن ؟ فما دمت واثقا بحبك، مقتنعا بإخلاصك، فسأكون كما تريدين أن أكون . سأقضي واجب الوطن، وسأسعد بتحقيق أمنية القلب ." [1]

إن المسرحية غنية – كما أشرنا – بمثل هذه القيم التحررية، حيث تسمو غاية عزة الوطن عن كل غاية، وهذا ما يجعل حنبعل يرفض الخضوع للرومان ويقرر محاربتهم دون هوادة، ومن أجل ذلك نجده في الفصل الثالث يقرر مغادرة البلاد في جماعته، ويتوجه نحو أرض الشام ليدعم ملك سوريا (انطيخوس الكبير) وقد دخل في حرب ضروس ضد الرومان، الذين بعدما هزموا قرطاجنة وبلاد الإغريق، سعوا في الأرض مفسدين محاولين القضاء على كل الممالك الإغريقية المتبقية، ومنها مملكة (انطيخوس) فحاول إنقاذ بلاد الإغريق ومدنيتهم المهددة من قبل الوحشية الرومانية، وهكذا وجد الملك (انطيخوس) في حنبعل القوة والحكمة والمدد، فأنزله المكانة المرموقة، واستعان به على محاربة خصومه الرومان، لكنه بعد ذلك خشي استفحال نفوذه، فلم ينفذ خططه، و لم يمكنه من المدد اللازم، فتغلب الرومان عليه .

وهذا الفصل غني بالإشارات والإسقاطات التاريخية مثل الحديث عن وحشية الرومان والتلميح في كل مرة إلى وحشية الاستعمار الفرنسي، خاصة وأن المسرحية قد تم تأليفها وعرضها لأول مرة " على مسرح الأوبرا بمدينة الجزائر نهارا وليلا يوم 9 أفريل 1948"[2] أي غير بعيد عن تاريخ وقوع حوادث 08 ماي 1945، تلك المجازر المشؤومة التي أودت بحياة خمسة وأربعين ألف شهيد جزائري قتلوا على يد زبانية الاستعمار الفرنسي الغاشم، فتركت آثارا مرعبة في نفسية الشعب الجزائري، وكأن الكاتب سعى إلى تكسير حاجز الصمت المضروب على المأساة

---

[1] - المدني، أحمد توفيق : حنبعل، ص 19.

[2] - - المصدر نفسه، ص 02 .

الجزائرية فراح يصور وحشية الاحتلال الفرنسي من خلال استعادة وحشية الإمبراطورية الرومانية، كما اتخذ من شخصية حنبعل قناعا لتعرية كل ذلك وشحن المتلقي بالقيم التحررية، فوجد الكاتب في التراث التاريخي وسيلة و" قناعا يختفي خلفه، فيستعير صوتا غير صوته، يحمله وزر آرائه وأفكاره التي لا يجرؤ على التصريح بها باسمه . وفي التراث معين لا ينضب من الأصوات والأقنعة التي مارست النقد والإدانة، وجابهت قوى الشر والطغيان » [1] . وما أكثر المشاهد التي نرى فيها البطل حنبعل وهو يحرض أتباعه وكل من حوله على مقاومة الرومان ومحاربتهم دون هوادة، كقوله:

"حنبعل : ارفعوا الرؤوس وحذار أن تتركوا اليأس يستولي على قلوبكم، إن حياة الأفراد أعوام، وحياة الأمم أجيال وأجيال، فإذا ما خابت آمالنا اليوم، فستتحقق آمالنا لا محالة غدا. وحدوا الأمة، ومتنوا الصفوف، واشحذوا العزائم، واعتقدوا أن ساعة الخلاص آتية لا ريب فيها."[2]

كما نجده في هذا الفصل ينبه الملك (انطيخوس) إلى خطر اليهود ودسائسهم فينصحه قائلا:
"حنبعل : لكن لا تنسوا يا مولاي أن خطرا هائلا يترقبكم من جهة الجنوب . فاليهود هناك يتربصون بكم الدوائر، وإنهم لأصحاب مطامع ليس لها حد، ثم إنهم لا ينسون تأديبك لمملكة يهوذا، وبطشك بجندها . فإذا ما بلغتهم أنباء هذه الهزيمة، بادروا إلى الانقضاض، ولم يتورعوا عن مهاجمة المملكة من خلف، فأرسلوا بفرقة القائد عصام التي تحرس بلاد الشام، لتضرب أوتادها بأرض يهوذا، واعلموا أنه لا راحة لبلاد الشام وبلاد العرب معا، إلا متى وقع التخلص من مملكة يهوذا، التي تقف حجر عثرة في الطريق، وتفصل البلاد شطرين . "[3]

إن في هذه النصيحة التي يسديها حنبعل للملك (انطيخوس) من الدلالات السياسية ما يحيلنا إلى موقف الكاتب من نكبة فلسطين سنة 1948، وكذلك دور يهود الجزائر في دعم الاستعمار الفرنسي، وبالعودة إلى المسرحية نجد أنه في الوقت الذي اضطر فيه الملك (انطيخوس) للصلح مع الرومان، على أن ينسحب إلى ما وراء جبال الطوروس الفاصلة بين الشام والأناضول،

---

[1] - عزام، محمد : مسرح سعد الله ونوس ...، ص 61 .
[2] - المدني، أحمد توفيق : حنبعل، ص 21 .
[3] - المصدر نفسه، ص 32 .

فإن حنبعل قد اضطر في الفصل الرابع والأخير من المسرحية، للسير نحو مملكة (بثينيا)، وهي - كما ورد في ملحق البيانات التاريخية للنص المسرحي - " مملكة يونانية صغيرة تقع على الساحل الغربي من بحر مرمرة، وكان يحكمها الملك (إبزوزياس) . فتقبلت تلك المملكة حنبعل قبولا حسنا، وأخذ البطل القرطاجني يستمر على أعماله ضد روما، ويؤلب عليها الشعوب، إلى أن طالب القنصل (فلامينيوس) الطاغية الجبار من ملك (بثينيا)، تسليم حنبعل إليه، و لم يجد الملك الضعيف بدا من قبول ذلك الطلب "[1]، خاصة وأن الرومان قد جعلوا من قضية القضاء على حنبعل مسألة ذات أولوية خاصة، لأن هذا البطل القائد قد تحول إلى رمز ثوري إنساني يقض مضاجعهم في كل مكان، غير أن حنبعل وبعد أن سدت في وجهه كل المنافذ فإنه يرفض أن يقع أسيرا بين يدي أعدائه الرومان فيختار الانتحار بامتصاص السم من خاتمه الفضي، قبل أن يدلي بوصيته الأخيرة لرفقائه :

" حنبعل :ارجعوا مسرعين لأرض الوطن . واعملوا على مقاومة اليأس والقنوط . وحدوا صفوف الأمة، ونظموا المقاومة، فالأعداء لن يتركوكم تستريحون . وأنت يا زعيم الأمازيغ الأحرار، كن يدا واحدة مع بني كنعان، كونوا إخوانا في السراء والضراء . أنتم بنو سلالة واحدة، تسكنون وطنا واحدا، فكونوا يدا على من سواكم . إن طغيان روما سيمضي، وسيمضي من بعده كل طغيان آخر . ولا حياة إلا للأمم الشاعرة بوجودها، المجاهدة في سبيل حريتها، المحافظة على كيانها ووحدتها . "[2]

إننا من خلال هذه الوصية الختامية يمكن أن نستخلص الفكرة الرئيسية للمسرحية، فنقول : " لا استقرار للغزاة ومحتلي أراضي الغير "[3]، وهي الفكرة التي حاول الكاتب تشخيصها بتوظيف التاريخ توظيفا سياسيا لا ينتصر للماضي قدر انتصاره للراهن، فالمسرحية لا تعيد تشخيص الحياة البطولية للقائد حنبعل، ولكنها تستلهم من تلك الحياة ومن تلك المواقف البطولية ما يخدم الحاضر الجزائري والمغربي – كما ورد في الإهداء – وهو حاضر يتميز بسيطرة الاستعمار، ويدعو إلى التحريض على المقاومة، ولذلك نرى أن الكاتب قد أفلح في اختيار شخصية حنبعل "الذي كان

[1] - المدني، أحمد توفيق : حنبعل، ص 48 .
[2] - المصدر نفسه، ص 43 .
[3] - عمرون، نور الدين : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، شركة باتنيت، الجزائر سنة2006، ص 127.

بطلا وطنيا وقف ضد مطامع روما وحاربها بشجاعة ناذرة وانتصر عليها في معارك كثيرة."[1]، وهو ما يجعلنا نستخلص من شخصيته الكثير من قيم المقاومة سيما وأننا نرى الكاتب " يصب كل ما كان قلمه بلغه من بيان، وكل معلوماته المتعلقة بمعرفة حقائق التاريخ في تمجيد بطولة حنبعل وتعظيمه، فيصوره وطنيا مخلصا، وشجاعا طموحا، يحقد على روما لأنها تسلطت على وطنه فاحتلته، وعبثت بمقدساته، وعاثت في سيادته، وداست كل حرماته، فنراه يطوف في الآفاق تلو الآفاق، مناضلا بسيفه، واضعا كل ما كان يملك من شجاعة وتجربة وحنكة ودهاء، في كل معركة تحارب فيها روما، وفي كل حركة سياسية تناوئها وتثور عليها . ونرى حنبعل لا يرضى بالقضاء والقدر فيستسلم لمشيئتهما حين يقع في فخ روما آخر حياته، بل نراه يؤثر الانتحار بالسم الزعاف "[2]، وعلى الرغم من أن الكاتب في مسرحيته قد حرص – وهو المؤرخ الموضوعي الدقيق – على تحقيق الصدق التاريخي في تجسيد شخصية حنبعل، إلا أن ذلك لم يمنعه من السعي حثيثا نحو رهان الصدق الفني أيضا، فما من موقف درامي يواجهه البطل حنبعل إلا ويكون فرصة أمام الكاتب لإثارة عواطف المتلقي وتعميق وعيه السياسي والتحرري، حتى أن الكاتب ليكاد يتحدث على لسان حنبعل في كل ما يخص مقاومة الشعب الجزائري للاحتلال الفرنسي، وما تحتاجه هذه المقاومة من قيم كنبذ الخلافات وضرورة الاتحاد وكالشجاعة والبطولة وروح الفداء وغيرها، ويبدو أن الكاتب وفي سياق الحماس السياسي الذي يملأ جوانبه بالدعوة إلى مقاومة الاستعمار قد وقع في مآخذ الالتزام حيث « حول المواقف المسرحية إلى منابر، والشخصيات إلى خطباء وجعل الحوار حديثا حماسيا مباشرا»[3] ورغم هذه الهنة الفنية التي وقع فيها الكاتب بسبب التزامه السياسي بقضية المقاومة، ورغم أن ذلك كان يمكن أن يؤدي إلى عدم اقتناع المتلقي بشخصية «حنبعل » إلا أن هذه المسرحية « قد احـــرزت على نجـــاح باهر عندما مثلت (في أفريل 1948) بالفصحى »[4]

---

[1] - الركيبي، عبد الله : ، تطور النثر الجزائري الحديث 1830 – 1974، ط1، المؤسسة العربية للكتاب، تونس بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1975، ص 221 .

[2] - مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931 – 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983، ص 402 .

[3] - القط، عبد القادر : من فنون الأدب :المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978 ص 32 .

[4]- سعد الله، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي، ج5 ، 1830 – 1954، ص 427 .

لأن المتلقي قد وجد فيها ما يشحنه بالرفض والثورة، وما يعبر عن هواجسه وطموحاته التحررية، خاصة وأن الكاتب قد قام بعزل كثير من المحطات الهامة في حياة حنبعل، واختار محطات أخرى بعينها، خدمة لأهداف المسرحية، فالمسرحية تغفل أو لنقل تعزل تصوير انتصارات حنبعل على الرومان في الحرب البونيقية الثانية (218ق.م - 201 ق.م.)حيث كاد هذا البطل أن يقضي تماما على الإمبراطورية الرومانية ويغير مجرى التاريخ، لولا بعض الحسابات السياسية والعسكرية الضيقة*، وذلك – فيما نعتقد – عزل موفق من قبل الكاتب لأن المسرحية لا تقدم احتفائية مجانية بانتصارات حنبعل ،من شأنها أن تدغدغ عواطف المتلقي، فيشعر إزاءها بالرضا والتعويض عن العجز الذي يعيشه في واقعه، لكن الكاتب اختار توظيف المرحلة اللاحقة عن تلك الانتصارات، وهي مرحلة سقوط قرطاجنة بين أيدي الرومان الغزاة عقب معركة (زاما) الشهيرة، فالفصل الأول من المسرحية يبدأ من هنا، أي من الاحتلال الروماني لقرطاجنة، وشروع حنبعل في مقاومة المحتلين باذلا في ذلك النفس والنفيس كما يقال وفي تقديرنا أن الكاتب قد وفق " في ربط الحوادث بعضها ببعض، وفي إمداد الحبكة بجميع العناصر المعقدة، والمشاكل الحائلة بين البطل وما كان يريد تحقيقه : فالحوادث تتوالى عنيفة طورا، وهادئة طورا، ولكنها كانت دوما مثيرة – مع ما يتخللها في بعض الأحيان من هدوء – باعثة للمشاهد على الإشفاق والرثاء لهذا البطل الذي صارع روما، وحاربها طوال حياته "[1]، لأن الكاتب لم يكن – وهو الغارس لبذرة المقاومة – أن يقدم مسرحية تنفس عن المتلقي وتدغدغ عواطفه، ولكنه سعى من خلال تشخيص الكفاح المرير الذي خاضه حنبعل، إلى إحداث أزمة في وجدان المتلقي وعقله، قصد دفعه إلى كراهية المحتلين ومقاومتهم، لأن كل أهداف المسرحية عبر تطور صراعها وسير حوادثها في كامل فصولها الأربعة

* - لقد تمكن حنبعل مع جيشه من توطيد ملك قرطاجنة في بلاد اسبانيا، ثم اجتاز جنوب فرنسا وجعل أهله حلفاء له، ثم اخترق بجنده جبال الألب الهائلة واستعمل أقصى مهارته وحيله حتى تمكن من دخول بلاد الرومان، ونكب الرومانيين نكبة هائلة في مدينة (كان) الفرنسية، سنة 216 ق.م، ثم توجه نحو روما وحاصرها حصارا شديدا، وأرسل يطلب المدد من قرطاجنة للقضاء نهائيا على روما . لكن الخلافات الحزبية ودسائس عائلة حنون المناهضة له عاقت إرسال المدد، فكانت النتيجة أن حنبعل بعد أن قضى فصل الشتاء بمدينة قابو حيث استسلم جنده للراحة والنعيم، اضطر للعودة سريعا إلى إفريقيا، لأن القائد الروماني (شيبو) قد نزل بجنده وعتاده ليقضي على قرطاجنة، فدارت بين الفريقين معركة (زاما) الحاسمة التي تغلب فيها الرومانيون، وخضع القرطاجنيون لصلح شنيع . (ينظر : ملحق البيانات التاريخية لمسرحية : حنبعل، ص 47) .

[1] - مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931 – 1954)، ص 410 .

تصب في خانة المقاومة التي أراد الكاتب شحن المتلقي بها، ولذلك يرى أحد الباحثين أن أهداف هذه المسرحية تتمثل في النقاط الآتية :

" 1- ينفر الإنسان من الغزاة المحتلين العنجهيين .

2- تنتصر المقاومة بالتخطيط والحكمة والمهارة .

3 –يتطلب النصر تضحيات ومعرفة بالعدو وتحضير بيئة المقاومة ."[1]

لكن ومهما تعددت الأهداف، فإنها في المحصلة تراهن على فكرة إقناع المتلقي بالقيم التحررية ومقاومة الاحتلال، ومن الواضح أن توظيف التراث التاريخي في هذه المسرحية قد حقق- في نظرنا - غايته السياسية، ولا غرو في ذلك لأن مثل هذه المسرحيات التي توظف التاريخ «تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة، أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب، وكذلك حيث تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها وتسعى إلى إثارة النعرة القومية في نفوس أبنائها، فتعود إلى ماضيها تستلهمه وتكشف عن الفترات المضيئة فيه تستهدف من ذلك إثارة الحمية في النفوس وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق الناس » [2].

نستنتج مما تقدم أن المؤرخ والكاتب (المدني، أحمد توفيق) الذي نشط كثيرا في صفوف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وبعد اشتغاله - بتكليف من الشيخ ابن باديس –بموضوع إحياء البعد التاريخي للشخصية الجزائرية ردا على محاولات الاستعمار لطمسها ،حيث " يعتبر أحمد توفيق المدني من الكتاب الأكثر إنتاجا في المجال التاريخي "[3]، فإنه (المدني) قد عمد إلى تأليف مسرحية حنبعل ترسيخا لفكرة إحياء الشخصية الجزائرية بتوظيف التاريخ المغربي القديم، ودعوة لاستلهام قيم المقاومة من المحطات التاريخية التي تناولها في شخصية حنبعل وسيرته البطولية، ولذلك نعتقد أن الكاتب قد وعى معطيات الحاضر، واستوعب حوادث التاريخ، فأحسن الاستعادة، وأحسن الإسقاط .

---

[1] - عمرون، نور الدين : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 127.

[2]- الركيبي، عبد الله : تطور النثر الجزائري، ص 219 .

[3] - بلقاسمي، بوعلام، وآخرون : موسوعة أعلام الجزائر، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، الجزائر 2007 ص 135 .

2-مسرحية :(يوغرطة)[1] لماضوي عبد الرحمن، أو عندما تصبح القدوة عبرة :

يذكر (شريط، عبد الله) في تقديمه لنص مسرحية (يوغرطة) أن " هذه التمثيلية في الواقع كتبت قبل اندلاع الثورة التحريرية "[2]، ويؤكد (عمرون، نور الدين) أنها قد كتبت بالضبط سنة 1952، وهي مأساة تقع في خمسة فصول، وتستعير التاريخ الجزائري في الفترة النوميدية لتصور موضوع صراع النوميديين بقيادة (يوغرطة) ضد الاحتلال الروماني ،و بالتالي فهي توظف التاريخ الجزائري القديم لتطرح قضية " موقف الشعب الجزائري من الاحتلال الفرنسي، والشبه بين الاثنين واضح، فالمقاومة وجدت في عهد يوغرطة وفي عهد الاحتلال الفرنسي . نفس الأسلوب التعسفي أستعمل تقريبا من طرف الرومان والفرنسيين معا، ونفس الموقف اتخذه الشعب الجزائري من الاحتلالين، وهو موقف المقاومة والصمود . وهناك شبه آخر لا يقل عن السابق، وهو أن الشعب الجزائري انقسم على نفسه في العهدين، فكان منه الثوريون المتطرفون، وكان منه المعتدلون الانهزاميون، بل المتعاونون مع العدو في بعض الأحيان . فالإطار التاريخي لمقاومة يوغرطة للرومان صالح إذن لأن يشكل إطارا فنيا لمقاومة الشعب الجزائري للفرنسيين قبل اندلاع ثورة فاتح نوفمبر 1954 ... وكل من عاش هذه الفترة، وعرف الخلافات التي كانت تهز الشعب الجزائري، وتقسمه إلى طوائف متنافسة ومتناحرة، يدرك أن الكاتب قصد إلى التعبير عن هذه الخلافات قصدا، وإلى بلورة القضية الوطنية التي هي محور هذه الخلافات . وقد وفق الكاتب في هذه المهمة توفيقا كبيرا "، [3] ولذلك فإن المسرحية لا تقدم سردا تاريخيا- مجانيا - لحياة يوغرطة ،بقدر ما تقدم رؤية سياسية في الواقع الجزائري قبيل اندلاع ثورة نوفمبر 1954 من خلال اختيار ملامح ومحطات تاريخية معينة في حياة يوغرطة منسوجة نسجا فنيا مسرحيا ،

والملاحظ أن الكاتب قد راهن منذ البداية على تحقيق ثنائية الصدق التاريخي والصدق الفني في بناء مسرحيته وفي عرض المشاهد التي تضمنتها، بحيث إن صورة يوغرطة في المسرحية وكذا الحوادث الكبرى التي عاشها وكابدها ضد أعدائه الرومان ومع أنصاره وحلفائه وخائنيه أيضا هي

---

[1] - ماصوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979 .

[2] - المصدر نفسه، ص 3 .

[3] - مصايف، محمد : دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر د ت، ص 188 .

صورة صادقة تاريخيا ومؤثرة فنيا لأن الكاتب أحسن إستعادة هذه الصورة وأحسن إسقاط الحاضر الجزائري على ماضيه في الفترة النوميدية .

ولعل أول ملاحظة تحيلنا على اهتمام الكاتب بتوظيف الصدق التاريخي في ثنايا الصدق الفني في مسرحيته، حرصه على تحديد تاريخ وقوع حوادث كل فصل من المسرحية ،بحيث يدون تحت رقم الفصل مباشرة سنة وقوع حوادثه، فمشاهد الفصل الأول مثلا وقعت (سنة 113 ق..م) ويجري الفصل الثاني (سنة 108 ق..م) والثالث والرابع (سنة 107 ق..م)، أما الفصل الخامس والأخير ففي (سنة 105 ق..م)، لكن طموح الكاتب لا يتوقف عند رهان الصدق التاريخي بذكر هذه العتبات التاريخية متلا أو بالوفاء لصحة الحوادث ولذكر أسماء الشخصيات كما عرفت تاريخيا، ولكنه – طموح الكاتب – يتجاوز ذلك كله إلى محاولة تحقيق الصدق الفني وذلك باتخاذ التاريخ إطارا فنيا لتصوير الواقع السياسي الجزائري قبيل الثورة التحريرية كما ذكرنا آنفا، ولذلك نجد الكاتب يردف تلك العتبات التاريخية بعتبات أخرى من المعتقدات الدينية يراها مفاتيح دلالية مناسبة لمشاهد الفصل ومساعدة للمتلقي على إجراء قراءة تأويلية وفنية – غير مقيدة بالإطار التاريخي للمسرحية - وهكذا وجدنا الكاتب يختار لفصوله العتبات الآتية :

"-الفصل الأول – 113 ق..م - (إني آنست نارا سآتيكم منها بخبر أو آتيكم بشهاب قبس لعلكم تصطلون) . قرآن كريم ."[1]

"-الفصل الثاني - 108 ق..م - (ليس العجب بمن هلك كيف هلك إنما العجب بمن نجا كيف نجا) . الإمام الحسن البصري ."[2]

"- الفصل الثالث – 107 ق..م - (فاصدع بما تؤمر واعرض عن المشركين) . قرآن كريم ."[3]

"- الفصل الرابع (فقاتل في سبيل الله لا تكلف إلا نفسك وحرض المؤمنين، عسى الله أن يكف بأس الذين كفروا والله أشد بأسا وأشد تنكيلا) . قرآن كريم ."[4]

---

[1] - ماضوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ص 7 .

[2] - نفسه، ص 29 .

[3] - نفسه، ص 63 .

[4] - نفسه، ص 85 .

"- الفصل الخامس - 105 ق..م -(ونريد أن نمن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين) . قرآن كريم ."[1]

والملاحظ أن هذه العتبات جميعها تدور في فضاء الحث على الجهاد والمقاومة، وتبشر المستضعفين بالنصر، وذلك لأن هدف المسرحية يصب في هذا الاتجاه والذي حدده الكاتب في عتبة الإهداء مستشهدا بقوله تعالى، قائلا : " إلى (الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم فزادهم إيمانا وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل) قرآن كريم ."[2]، وكأن الكاتب يؤكد للمتلقي من خلال كل هذا على أن موضوع مسرحيته يمتد إلى التاريخ الجزائري القديم في حين أن القضية التي تطرحها – المسرحية - تعالج الواقع الجزائري الحديث، ولذلك اختار الكاتب من موضوع صراع يوغرطة ضد الرومان ما يخدم قضية صراع الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي .

إن الدارس للمسرحية يلاحظ حرص الكاتب على الصدق التاريخي كما ذكرنا، ولذلك وجدنا في المسرحية كثيرا من الحوادث التاريخية المتعلقة بقدوم يوغرطة المناوئ للرومان إلى قيادة الشعب النوميدي بعد انتصاره على أخيه (أذربعل) المهادن للرومان، ومن هنا تبدأ مشاهد الفصل الأول حيث يحضر نواب روما بناء على طلب من أذربعل، لمفاوضة يوغرطة في شأن انفراده بالسلطة وسعيه لتوحيد نوميديا، وهو السعي المرفوض في نظر الإمبراطورية الرومانية التي تريد إبقاء نوميديا مشتتة ومتنازعة لأن ذلك يخدم أهداف الرومان الذين لا يكفون عن التدخل في شؤون نوميديا ويحولون دون وحدتها، وهكذا ينصب الصراع المسرحي منذ الفصل الأول حول وحدة نوميديا التي يمثلها يوغرطة وموقف الرومان من هذا المسعى الخطير عليهم وعلى مصالحهم. وبين أخذ ورد، تبرز نوميديا مكبلة بقيود شتى فهناك الأعداء الرومان وهناك الأبناء المتقاعسون ويمثلهم كبير الأعيان (فراكسين) وهناك الخائنون، وداخل هذا اللفيف المتصارع يبرز يوغرطة قائدا وبطلا يسعى إلى مواجهة الرومان بتوحيد نوميديا لكنه يواجه الصعوبات والعراقيل من كل نوع، فنراه – يوغرطة - منذ المشاهد الأولى وهو يحاور (مازيغ) يعبر عن غضبه الهادر، من تقاعس (فراكسين) كبير الأعيان عن الانخراط في جهوده وجيشه :

---

[1] - ماضوي ، عبد الرحمن ص 119.

[2] - المصدر نفسه، ص 5 .

" يوغرطة : وما مبرراته في عدم ملاءمة الوقت ؟

مازيــــغ : إنه يرى أن الشعب غير مستعد للمقاومة .

يوغرطة : طبعا ... كيف يستعد الشعب إذا كان أربابه غير مستعدين ؟

مازيــــغ : وبناء على رأيه، فهو يرى أن من الأحسن مماطلة روما والتعلق بصداقتها

يوغرطة : (بقوة) صداقة روما ؟ الأبله يعتمد على صداقة روما ... أنا أعرف الناس بما تنطوي عليه ابتسامة الرومان المعسلة ... عرفتهم بأسبانيا وحوشا، وبروما خنثا، وبإفريقيا لصوصا ... صداقة روما !! روما تعبر لنا عن صداقتها بالاستيلاء على أراضينا، وببث رجالــــها في كل قرية وطأها على شبر من أرضنا كحريق يفشو سيأكل لهيبه تربتـــنا كلها . من شاء أن يحافظ على صداقة روما .. فلابد له من هذا (يرشق خنجرا على المنضدة) أو ذا (يلقي صرة دراهم) والشيخ (فراكسين) يعرف هذا ويعرفه علم يقين . وما تشدقاته كلها إلا رمادا يرمي به في عيون الناس ليضلهم "[1] .

إن هذا التقاعس الذي تصوره المسرحية ليشخص بقوة تقاعس شرائح واسعة من قيادات الشعب الجزائري -قبيل الثورة التحريرية -عن النهوض بواجب تحرير الوطن والتحجج بعدم جاهزية الشعب لخوض غمار الثورة المسلحة، وبغرض تشخيص الحالة السياسية للجزائر القديمة موضوعا وللجزائر الحديثة قضية، فإن الكاتب يخصص مشهدا كاملا يناجي فيه يوغرطة الوطن فيقول :

" مسكين، أنت يا وطني .. كلما أفقت للنهوض، وجدت من يعترض لك السبيل من أبنائك . لا ما ضرك أعداؤك قط، بل ما ضرك إلا عقوق أبنائك المتزعمين .لست أدري هل هذا قضاء من القدر ؟ أو حظ منحوس، أو فطرتك، أو نيتك الخالصة وطني لقد تمسكت بأخلاق الرجال كلما كان عليك أن تتمسك بأخلاق الذئاب والوحوش . "[2]

---

[1] - ماضوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ص 22 .

[2] - المصدر نفسه، ص 24 .

ومن أجل تسليط مزيد من الضوء على حالة التقاعس تلك، فإن مشاهد الفصل الثاني من المسرحية تصور اجتماعا سريا يعقده أكبر قادة نوميديا، بحضور كل من كبير أعيان الأوراس (فراكسين)و هو شخصية دينية موقرة عند الاوراسيين، وكذلك الساعد الأيمن ليوغرطة (بومبلكار)، وخلاله – الاجتماع – يتم التشاور حول أوضاع الصراع العسكري بين يوغرطة وروما، فيسردون ما وقع من حروب ومن انتصارات وهزائم، ثم يقررون التخلي عن دعم الخيار العسكري الذي انتهجه يوغرطة، لصالح استعمال الأسلوب السياسي في مقارعة الرومان، فيوقعون على رقعة عقد هدنة مع الرومان، يلتزمون بموجبها بالتخلي عن دعم يوغرطة، وهذا ما سعى إليه وخطط له القائد الروماني (ميتلوس) الذي استعمل الدهاء في تشتيت شمل يوغرطة، فنرى (فراكسين) وهو يمتدح للحاضرين خيار النضال السياسي السلمي في هذا المقتطف :

" بومبلكار : أي نجاة ممكنة لوطن يرمى في الحضيض ؟

فراكسين : ما كان لحالة سياسية أن تتجمد نهائيا على شكل ما .

نبدالسه : وبأي وسيلة تبدلون هذا الشكل الذي أعددتم له القالب ؟

فراكسين : بالسياسة !

نبدالسه : بالسياسة ؟

فراكسين : نعم بالسياسة ..فالسياسة عامل فعال لو علمت، إنكم تمقتونها ولكم بعض الحق لأن السياسة ميدان غريب، تنقلب فيه القيم والحقائق ...نحن يا ولدي في مترلة خرفان في قبضة الذئاب، لا نستطيع إلا أن نجاهر بوداعتنا وضعفنا ..."[1].

وإذا كان يوغرطة يمثل في التاريخ القديم للجزائر – كما يتجلى في المسرحية -الطائفة الثورية المؤمنة بأن ما أخذ بالقوة لا يمكن أن يسترد إلا بالقوة، وأن (فراكسين) في ذلك التاريخ أيضا يمثل طائفة المتخاذلين المتعاونين مع الرومان، فإن الناقد الجزائري محمد مصايف يعلق – في موازنة بين الماضي القديم، وبين ماضي الجزائر ما قبل ثورة 1954- قائلا : " ولأمر ما جعل الكاتب فراكسين رجلا دينيا، ولعبة في يد القادة الرومان، فهو يرمز بذلك إلى هذه الطائفة الدينية التي كانت على اتصال وثيق بالاستعمار الفرنسي، وجرؤت على تسخير الدين لهذا الاستعمار

---

[1] - - ماضوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ص ص 37، 38 .

وإذا كان في صف فراكسين رجال مخلصون في دعوتهم إلى التفاهم مع الروم، فإن مثل هذا الصنف من الرجال قد وجد بالفعل قبل ثورة فاتح نوفمبر الخالدة، وهو الصنف الذي كان يستقل قوة الشعب الجزائري، ويستعظم قوة العدو وبطشه . وحتى يتم الشبه بين عهد يوغرطة وعهد ما قبل الثورة جعل الكاتب بين صفوف هذا الأخير خونة انهزاميين، فتراجع بومبلكار عن موقفه الثوري إلى موقف فراكسين وأنصاره، وأمسى خادما مطواعا لقادة روما، ومما لا شك فيه أن الكاتب يرمز بهذا إلى عناصر وطنية تنكرت لموقفها الثوري، وعادت تستبعد قيام الثورة، وتشك في نجاحها ضد القوات الاستعمارية الضخمة ."[1]

وإذا عدنا إلى نص المسرحية نلاحظ أن الخيبات تتوالى على القائد يوغرطة في الفصل الثالث من المسرحية، حيث نراه يجتمع بنوابه من الضباط ويشتكي لهم تململ جنده ويفصح لهم عن إحساسه بوجود خيانة بين صفوفهم، لكنه لا يتبين مصدرها، وهو ما يجعل (بومبلكار) يشعر بتأنيب الضمير، وبالندم على إمضائه تلك الاتفاقية فيعيش صراعا داخليا مريرا خاصة وأن القائد الروماني (ميتلوس) صار يساومه على مزيد من التنازلات ،و يهدده بفضح أمره لدى قائده (يوغرطة) . ولعل في موقف (بومبلكار) هذا ما يرمز إلى تلك الطائفة من الجزائريين الذين باعوا ذممهم للاستعمار الفرنسي، ثم لم يجدوا لأنفسهم خلاصا مما وقعوا فيه من خيانة .

أما يوغرطة الثائر فقد صارت رسله تحمل إليه أخبار الشؤم تباعا، من مقتل رسوله إلى الأوراس (مازيغ) على يد (فراكسين) بعدما اتهمه زورا بالخيانة، ثم قرار (بوكوس) ملك موريطانيا بعدم إمداد صهره يوغرطة بالسلاح والجنود، لأن روما وعدته – بوكوس – بضم نوميديا إلى مملكته موريطانيا، وهي حيلة أخرى لجأ إليها الرومان لقطع الطريق على يوغرطة، أما قاصمة الظهر، فهي تلك الإشاعات المغرضة التي بثها الرومان وسط الشعب النوميدي على غرار : يوغرطة مجنون وجاهل بأساليب الحرب، وأنه عاشق للملك، ومثل ادعائهم – الرومان –أن روما لا تحارب الشعب النوميدي وإنما يوغرطة فقط، ولقد كان من نتائج تلك الإشاعات أن القرى النوميدية فتحت أبوابها للرومان عن طواعية . وبهذه الطريقة لم يجد (بومبلكار) و(ملكبعل) – بعدما باعا نفسيهما للرومان – من عناء كبير في إقناع يوغرطة بوضع السلاح وتوقيع وثيقة صلح

---

[1] - مصايف، محمد : دراسات في النقد والأدب ص ص 188، 189.

مع أعدائه الرومان، وأمام إلحاح مساعديه لم يجد يوغرطة من سبيل سوى التوقيع على وثيقة الصلح وهو يحس بأنه قد طعن الوطن في الصميم بل إنه يخبر مساعديه بأنه يسمع أنينا، فنراه في المشهد التاسع من هذا الفصل يحدث نفسه قائلا :

" يوغرطة : (وهو كالمجنون) يا للعجب ..كأني طعنت أحدا ..ولكن من طعنت ؟ كأن بي .. كأني أقبض على خنجر مصوبا برأسه الحاد على .. نعم على ثدي .. ثدي فتاة تحدق في بفزع كأنها تتشفع وهي مستلقية على ظهرها، لا تتحرك كأنها مكبلة فما رحمتها وغمست الخنجر بتأن وقوة في ثديها وأنا أحس به يفرز لحم ثديها في انغماسه .. لما فعلت هذا ؟ ..كأني كنت موقنا أن شيئا مبهما تبعني من قديم سينبلج نهاره أمامي بموتها، ولكن أي شيء.."[1] .

إننا نلاحظ في هذا المونولوج الكثير من الدلالات الرمزية الجميلة، حيث شخص الكاتب مشهد توقيع يوغرطة على وثيقة الصلح مع الرومان في صورة جريمة قتل اقترفها في حق امرأة بريئة، و" من الواضح أن هذه المرأة المتخيلة إنما هي إفريقيا التي طعنها يوغرطة بقبوله وضع السلاح"[2] .

و الدارس للمسرحية يكتشف أن عقدتها الرئيسية تكمن في هذا الفصل الثالث بالذات، حيث يمزج الكاتب بين تشخيص الحالة المأساوية لكل من الوطن المطعون غدرا، ويوغرطة المطعون بالتقاعس والخيانة، وهو ما يجعل الكاتب يفتتح الفصل الرابع بتوطئة تاريخية – نقلا عن المؤرخ صالوست- تصف البعد النفسي ليوغرطة بعدما انحاز – مضطرا –للصلح بدل المقاومة، جاء فيها: "ومنذئد فارقت الراحة يوغرطة، فصار يتحذر من كل شيء ومن كل مكان وإنسان، يخاف مواليه وأعداءه على السواء، ويتجسس على كل شيء، ويفزع لأدنى صوت، وصار لا ينام ليلة إلا في أمكنة مختلفة ويستيقظ فجأة مذعورا فيأخذ سلاحه مستصرخا وهو يرتجف من الخوف كأن به مسا."[3] والحقيقة أن هذه الحالة النفسية المريعة التي أصبح عليها يوغرطة نتيجة تسليم سلاحه لأعدائه طلبا لهدنة هي أهم موقف درامي بنيت عليه المسرحية كلها، وكأن الكاتب أراد أن يشخص لنا من خلال هذا الموقف مصير كل من يسلم سلاحه لعدوه ويتخلى عن خيار المقاومة،

---

[1]- ماضوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ص 83 .

[2] - مصايف، محمد : دراسات في النقد والأدب ص 190.

[3] - ماضوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ص 86 .

فيغدو عبرة بعدما كان قدوة مثلما أشار إلى ذلك (شريط، عبد الله) في مقدمة المسرحية .لكن مسار حياة يوغرطة يتغير بعد صحوة تعتريه عند لقائه ذات يوم بأحد الشيوخ الحكماء بينما كان – يوغرطة - يسير في الجبل وحيدا، فيحثه ذلك الشيخ على عدم التخلي عن الجهاد ويبرز له قيمته وسط شعبه من خلال لعبة الحرب، التي يؤديها بعض الأطفال حيث يحرص كل واحد منهم على تمثيل دور يوغرطة وهو ما يدل على كونه بطلا وقدوة في عيونهم، ومن هنا يخبر الشيخ يوغرطة بأن عليه أن يعود للجهاد كي يظل قدوة، فيذكره في ختام المشهد الرابع من هذا الفصل :

" الشيخ : يوغرطة .. قد كنت توجد من لا شيء عالما فياضة روحه فصرت لا ترى في العالم المتدفق حيوية إلا العدم .. قد كنت للمجاهدين قدوة فصرت اليوم لهم عبرة، خطتك .. خطتك الزمها ولا تفارقها علك تهتدي لنفسك فترى خطأك وتكتشف سرك فتظهر لك معنى حياتك ."[1]، وبدورها تقوم (رنيدة) زوجة يوغرطة بحث زوجها على عدم وضع السلاح، وتنبيهه إلى أن قوة الرومان تكمن في وحدتهم وحبهم لوطنهم، في حين أن ضعف النوميديين يكمن في خورهم، فتشتد وطأة الصراع النفسي في أعماق يوغرطة، وبتنازعه نهجان، يتمثل الأول منهما في المضي قدما نحو الاستسلام ،و الذهاب بالتالي رفقة نائبيه (بوميلكار) و(ملكبعل) إلى مخيم القائد الروماني (ميتلوس) لاستكمال الاتفاق على تنفيذ بنود الهدنة، ويتمثل الثاني في العودة إلى خيار المقاومة خاصة بعدما أدرك يوغرطة خيانة أعوانه له، ثم علمه بثورة بعض القرى النوميدية على الرومان، وكذلك ثورة أهل الأوراس على ممثلهم (فراكسين) وقتلهم إياه، ويزداد الأمل في انتصار نهج المقاومة بعدما تقترح (رنيدة) على زوجها يوغرطة السعي لدى والدها بوكوس ملك موريطانيا لحمله على إمداد يوغرطة بالدعم العسكري قائلة :

" رنيدة : إن إفريقيا لا ترضى الاستعباد أبدا، إن روحها جذوة يمكن أن يخمد نورها، ولكن نارها لا تنطفئ أبدا .. انفض هذا التشاؤم واستلئم للجهاد ودعني أذهب لأبي لأحمله على مساعدتنا سيرعوي عن غيه .

يوغرطة : وإن لم يرعو ؟

---

[1] - ماضوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ص 93 .

رنيدة : إن لم يرعو ..إن لم يرعو، ولم يهتد، جمعت أنصارك وأرغمناه على الدخول في المعمعة أو التخلي عن عرشه . "[1]

وأمام حماسها وإصرارها يوافق يوغرطة على سفر زوجته بعدما تعطيه سوارها علامة بينهما، غير أن ما لا يعلمه الزوجان - يوغرطة (رنيدة) -هو أن (سيلا) ممثل الرومان، و(بوكوس) ملك موريطانيا، و(غودة) أخو يوغرطة، قد نصبوا فخا للإمساك بيوغرطة وسجنه والقضاء عليه تماما، وهذا ما تصوره المسرحية في فصلها الخامس والأخير حيث يوهم بوكوس ابنته رنيدة بقبوله دعم يوغرطة حتى إذا ما أرسلت في طلب حضوره مستعملة علامة سوار الذهب ،و أزمع يوغرطة المخدوع على الذهاب إلى قصر صهره (بوكوس)كانت المكيدة في انتظاره .

وعلى الرغم من أن (رنيدة) تكتشف المكيدة قبل وصول يوغرطة، حيث يخبرها (غودة) الأبله بما حيك خفية من أن (سيلا) القائد الروماني وجنوده كامنون في زوايا القصر وردهاته، وأنهم بانتظار يوغرطة للقبض عليه بعدما يشرب من كأس السم الذي أعده له (بوكوس)، كما يخبرها بأنها ستصبح ملكة نوميديا وأنه – غودة - سيتزوجها، إلا أنها لا تجد من سبيل لإخطار يوغرطة بالفخ الذي نصب له سوى المبادرة إلى إرسال غلام في إثره – سنعرف في ختام المسرحية أن هذا الغلام إنما هو (طكفر يناص)- وهذا ما يجعل والدها يقوم بسجنها كي لا تفسد عليه خطته .

وتسير حوادث المسرحية نحو نهايتها بالسقوط التراجيدي للبطل يوغرطة حيث يقع في الفخ الذي نصب له، غير أنه في اللحظة التي يهم فيها بشرب كأس السم من يد صهره، تقتحم (رنيدة) المجلس بثوبها الممزق وشعرها المبعثر لتخبر زوجها بالمكيدة، لكن يوغرطة لا يجد مفرا من ورطته، حيث يحاصره (سيلا) وجنوده، فيدرك أخطاءه ويفقد الثقة بالجميع، حتى زوجته (رنيدة)التي لم تجد من سبيل لاستعادة ثقة زوجها بها وإثبات براءتها من الخيانة سوى شرب كأس السم في موقف درامي غني بالدلالات :

" يوغرطة : وما لي لا أرتاب فيك، فمن أنت حتى لا أرتاب فيك .. إن يوغرطة، لم يبق ذلك الغر الأبله الذي يثق بجميع الناس، قد علمت هذه اللحظة من حياته ما كان يعلمه الدهر ..

---

[1] - ماضوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ص، 116 .

وثقت ببوميلكار فخانني، وثقت بوطني فخانني، وثقت بأبيك فخانني، وثقت بك فلم لا تخونيني .. يا ابنة بوكوس ؟

رنيدة : قتلتني . قل لي ... لم أخدعك لم ؟ .. أما لأمكن أن يخطر ببالك، أنما اكتشفوا هذا السوار علامة بيننا فبنوا عليه مكيدتهم لئلا تفطن إليها ؟

كان لك أن ترتاب فيمن شئت إلا في أنا .. أو يرتاب يوغرطة في رنيدته؟ أو يرتاب في إفريقياه ؟ كلا .. لم يكن لك أن ترتاب في، وقد جعلت حياتي حياتك فانظر أترى ابنة بوكوس تفعل هذا

(تأخذ الكأس وتتجرعها ثم تلقيها بعيدا متوجعة) .

يوغرطة : الكأس مسمومة ؟

بوكوس : الكأس مسمومة .

رنيدة : (تتكلم ويداها على بطنها) أعرف ..أنها مسمومة، وشربتها لئلا تقول : إني نفرت من نجمك الآفل (تسقط على الأرض) .

يوغرطة : (يهب إليها ويهزها قليلا وهو منحن عليها) عزيزتي .. رنيدة ..عفوا .. ماذا كنت أقول ؟ إني كنت أنطق بما لا أدري .. رنيدة .. رنيدة .

رنيدة :(بألم ووجع كلمة بعد كلمة وهي تمسح شعره) يوغرطة .. عزيزي .. تذكر .. تذكر .. الأفق الدامي .. التسبيح الأخاذ .. مناجاة الليالي الغابرة .. كواعب القرية .. ابتسامتهن .. ترتيلهن .. الدمعة بالأفق .. العاصفة طيف الفتاة .. الماجنة .. قد كنت حقا، يوغرطة .. ثم .. ثم صرت غيره، منذ .. منذ شككت في نجم إفريقيا .. الشك، سم (وتهمد حركاتها).

يوغرطة : (يكلمها بلهفة) رنيدة، أفيقي .. أفيقي، أنا يوغرطة .. يوغرطة الذي يحبك ويجلك، ولا يرتاب فيك .. أنا حبيبك .. حبيبك .. اسمعي لي .. أفيقي وانظري لي .. إن الآخر قد مات ونزعته عني انظري هنا .. أنا .. أنا .. أنا ..أنا .

إني أدرك الآن كل ما لم أكن أدرك . إني عرفت ضلالي .... أو تستسلم إفريقيا للاستعباد لولا أن كان بي عمى ؟ أو تستسلم إفريقيا للباطل لولا أن كانا بي غشاوة ؟ كيف تخونيني أنت يا رنيدة .. كيف ؟ قد صدق الشيخ، لقد كنت لا أرى إلا العدم ...."[1]

وكما هو واضح في هذا المقتطف، فإن الكاتب يشيد بدور المرأة الجزائرية في المقاومة الوطنية، حتى إنه " أبى إلا أن تتحلى النساء بصلابة عقائدية مثالية، وبعزيمة فوق عزائم الرجال "[2] بل الأكثر من ذلك فقد جعل (رنيدة) تتلبس بلباس الوطن، فغذت رمزا له ودلالة عليه، فكأنما أراد الكاتب أن يشير إلى أن أهم خطأ- أو جرم - ارتكبه يوغرطة إنما يتمثل في اهتزاز ثقته بوطنه إفريقيا ممثلا في زوجته (رنيدة) " التي لم تتناول السم إلا لشكه فيها، وفقد ثقته في إخلاصها لقضية إفريقيا . فلو أنه لم يشك فيها، وظل محافظا بثقته فيها، ما انتحرت . وبالمثل لو استمر – يوغرطة - في ثقته بقدرة إفريقيا على ردع العدوان ما أمضى الوثيقة، وبالتالي لما قضت إفريقيا تحت وطأة العدو "[3]. وكأن الكاتب يشير هنا إلى ضرورة إيمان الجزائريين بوطنهم، والتمسك به والدفاع عنه ضد الغزاة المحتلين مهما كانت الظروف، ونلاحظ أنه – الكاتب – يلمح على لسان (رنيدة) في المقتطف السابق إلى(حزب نجم شمال إفريقيا) باعتباره أحد أهم رموز الحركة الوطنية الجزائرية، وقلاعها في مصارعة الاستعمار الفرنسي مثلما يؤكد ذلك " سعد الله، أبو القاسم "[4]

و لم يشأ الكاتب إلا أن يختم مسرحيته بموقف درامي مؤثر، فيه كثير من الدلالات السياسية التحررية، وذلك عندما يواجه يوغرطة غريمه (سيلا)، فيتحداه قائلا :

يوغرطة: إنك مخطئ يا سيلا، أو تظنون أنكم بانتصاركم على يوغرطة انتصرتم على إفريقيا؟ غلبتم يوغرطة حقا، لكنكم لن تغلبوا إفريقيا أبدا .. اسمع، ستجعلون من أوديتها أنهار دم ومن حقولها مقابر ومجازر ومن ديارها سجونا ومغاوير ....أبلغ قومك أن اطربوا وامرحوا واجنوا من جنة الحياة ما تستطيعون، فيومكم غير طويل، عما قريب ستسري روح الحق .. روح الحرية في

---

[1] - ماضوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ص ص 137، 138.

[2] - مصايف، محمد : دراسات في النقد والأدب، ص 190 .

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4] - ينظر : سعد الله، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية (1930-1945) ج3، ط4، دار الغرب الاسلامي، بيروت – لبنان 1992، الفصل الخامس، ص 117 إلى ص 147.

الأجسام فتوقظها وتنعشها وتقويها .. عما قريب سيكون لإفريقيا يوغرطة آخر لأن إفريقيا لا يأفل لها نجم في مشرقها إلا ويبزغ لها نجم في مغربها، ذلك لأنها لا ترضى أن يقر الحق أبدا .. عما قريب سيشرق يوم المستضعفين فيرثون الأرض، وعند ذاك يا سيلا، وبل للمستعمرين .. ويل للغاشمين .. وويل للمنافقين الخائنين .

(يخرج حاملا جثة زوجته والجنود حوله، ويخرج وراءهم غودة، وبوكوس، وسيلا، ويدخل الغلام خلسة ممزق الثياب فيهب على سيف يوغرطة ينظر فيه بخشوع فيلتفت سيلا فيراه ويسأله) .

سيلا : من أنت يا غلام ؟

الغلام : (والسيف بيده، يقوم بتأن ويستوي قائما فينظر إلى سيلا مليا ثم يقول :)

طكفر يناص ! "[1]

وعلى الرغم مما قد يبدو في كلام يوغرطة من نبرة خطابية، إلا أنها – فيما نرى – خطابية مناسبة للموقف الدرامي ولخاتمة المسرحية من حيث كونها رسالة سياسية تراهن على تحريض المتلقي وشحنه بقيم المقاومة، وكأن الكاتب قد تنبأ فعلا بدنو موعد اندلاع الثورة التحريرية قبل حدوثها، وذلك لأنه أحسن قراءة التاريخ وأحسن استلهامه وتوظيفه في مسرحية تاريخية ذات غايات سياسية تحررية .

لقد حفلت المسرحية بعديد الشخصيات منها الخير ومنها الشرير، غير أن أهم شخصية جسدت الصراع الدرامي في تجلياته المختلفة عموديا وأفقيا وداخليا هي شخصية يوغرطة، حيث تجلى الصراع " في كفاح هذا البطل الإفريقي من أجل تحرير بلاده، دون أن يظفر بالمساعد المخلص، والظهير الوفي ... وقد حاول ماضوي أن يجعل من شخصية يوغرطة بطلا عظيم الضخامة، هائل الفخامة ليجعل من مسرحيته مأساة كلاسيكية تصور حوادث تاريخية محزنة مفجعة . وقد وفق الكاتب في هذا الجانب بالذات . "[2] الأمر الذي جعل شخصية يوغرطة مؤثرة ومقنعة، فقد اتسم رسمها بالبعد عن التهويل والمبالغة، كما اتسمت الحوادث بكونها " ذات حبكة قوية، تكاد تستمر استمرارا متواليا، ماضية في تصاعد مطرد كلما اقتربت المأساة من نهايتها "[3]

---

[1] - ماضوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ص ص 140، 141.

[2] - مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931 – 1954) ص 405 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 411 .

لتساعد المتلقي على استخلاص فكرتها الرئيسية وهي الدعوة إلى " تأهيل الفرد والبيئة قبل القيام بأية مقاومة "[1]، لأن المسرحية لا تحتفي بيوغرطة بوصفه قدوة -كما قد يتصور البعض - ولكنها تعرضه بوصفه عبرة، يمكن الاستفادة منها في الحاضر والمستقبل .

إن الدارس لتوظيف التراث التاريخي في مسرحية " يوغرطة " يلاحظ أن شخصية يوغرطة في مجالها الدرامي داخل فصول المسرحية لا تختلف كثيرا عن شخصيته في مجالها التاريخي كما أوردتها المراجع التاريخية[2]، غير أن الكاتب تجاوز مجرد العرض التاريخي لشخصية يوغرطة ومقاومته للرومان وجهوده في سبيل توحيد نوميديا – تجاوز ذلك - إلى الاستفادة من دلالات شخصية يوغرطة فيما يخدم الحاضر السياسي الجزائري الموسوم بسيطرة الاحتلال الفرنسي، وكأن الكاتب يدعو المتلقي للاعتبار مما وقع ليوغرطة، إذ يمكن حصر أهداف المسرحية في :

" 1 – يثأر كل فرد أغتصب في حقه وملكه .

2 –يسترد بالقوة ما أخذ بالقوة بعد التحضير .

3- نسعى لمعرفة ذهنية الناس قبل الاحتماء في أحضانهم ."[3]

كما يلاحظ أن الكاتب قد استعان بخياله لتعميق البعد الدرامي لمسرحيته من خلال خلق شخصيات ومواقف لم يكن التاريخ ليذكرها أو يحفل بها، وخاصة ما يتعلق بالدور الإيجابي للنساء في المسرحية، مثل" دور(تبرة) زوج (بوميلكار)، و(رنيدة)زوج يوغرطة التي انتحرت للتعبير عن وفائها للقضية الإفريقية، والعجوز (أم مازيغ) التي رأت في مقتل ابنها عقابا عادلا مستحقا لخيانته، وأبت إلا أن تعهد بابنه (صبورة) ليوغرطة لكي يربيه على مثاله "[4] ،و هذا بالإضافة إلى ما حفلت به المسرحية من مواقف درامية استثمرها الكاتب في استدرار العواطف والأحاسيس المختلفة ثم صبها في مشاهد مسرحية مؤثرة .

---

[1] - عمرون، نور الدين : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 128.

[2] - ينظر مثلا :

1- السليماني، أحمد : تاريخ ملوك البربر في الجزائر القديمة، دار القصبة للنشر، الجزائر سنة 2007 .

2- غانم، محمد الصغير : المملكة النوميدية والحضارة البونية ،ط1، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر سنة 1998

[3] - عمرون، نور الدين : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 128.

[4] - مصايف، محمد : دراسات في النقد والأدب، ص 190.

والخلاصة في مجلال الحديث عن التوظيف السياسي التحرري في كل من مسرحية (حنبعل) للمدني، ومسرحية (يوغرطة) لماضوي - وكلاهما كتبت في ظروف واحدة -أن توظيف التاريخ في هذين المسرحيتين قد جاء مبنيا على رؤية سياسية تحررية، تربط الحاضر الجزائري بماضيه، وتراهن على قراءة مغايرة للتاريخ انطلاقا من إعادة صياغته مسرحيا وتفسيره وفق رؤية حديثة ترتبط بالراهن أكثر من ارتباطها بالماضي . وهي الدعوة إلى تغيير ذلك الحاضر الجزائري، فالرومان هم في النهاية ورثتهم وأحفادهم ممثلين في هذا الاستعمار الفرنسي، فكأنما الغاية الكبرى من توظيف التراث التاريخي هو الدعوة إلى الثورة ضد الاستعمار الفرنسي، " وعلى كل حال فإن المسرحية التاريخية أسهمت في تطور المسرح الجزائري رغم قلة الإنتاج في هذا المجال، كما أسهمت في إثارة المشاعر الوطنية ودعوة الشعب بواسطتها إلى الثورة والتحرر من هيمنة الحكم الاستعمـــاري، ولذلك قامت بوظيفتين مهمتين، وظيفة أدبية ووظيفة سياسية "[1]

[1] - الركيبي، عبد الله : تطور النثر الجزائري، ص 230 .

ب- الهدف الاجتماعي الإصلاحي من توظيف التاريخ:

مسرحية :(بئر الكاهنة)[1] لواضح محمد، أو وحدة الأرومة بين العرب والبربر.

تتناول مسرحية " بئر الكاهنة " واحدة من أهم القضايا الاجتماعية والإصلاحية المتعددة الأبعاد ثقافيا وسياسيا في حياة الأمة الجزائرية ماضيا وحاضرا ومستقبلا وأخطرها على الإطلاق، ألا وهي قضية العلاقة بين الأمازيغ والعرب، أو ما يمكن أن نطلق عليه في الأدبيات التاريخية بالقضية البربرية .

هذه القضية التي شهدت –ومازالت تشهد - صراعا جما وسجالا محتدما منذ زمن بعيد، يقدره بعض الباحثين[2] بعشرينيات القرن العشرين، حتى تفجرت للعيان عام 1949 فيما يعرف بالأزمة البربرية، وكذلك الصراع القبائلي – العربي خلال الثورة التحريرية وبعد الاستقلال .

ولقد تميزت قضية الصراع البربري – العربي، بكونها من القضايا المسكوت عنها في الثقافة الجزائرية خلال الثورة التحريرية وبعد الاستقلال، فما عدا بعض المقالات[3] والآراء التي قد نجدها هنا وهناك، فإننا لا نجد لهذه القضية حضورا في المجال الإبداعي، وكأن الكتاب يتحاشون الخوض في معمعتها تاركين هذه المسألة لأهواء الساسة يعالجونها بكيفيات متضاربة وهو ما جعلها تزداد تعقيدا وخاصة في السنوات الأخيرة من القرن العشرين.

إننا يمكن أن نعد مسرحية (بئر الكاهنة)، من أهم الإبداعات المسرحية التي شخصت قضية العلاقة بين العرب والبربر من خلال توظيف التراث التاريخي، وبالعودة تحديدا إلى البدايات الأولى لحضور العنصر العربي على هذه الأرض ممثلة في الفتح الإسلامي للجزائر، وتصوير الكيفية التي استقبل بها الشعب الأمازيغي الرسالة المحمدية، والتي آخت بين البربر والعرب المسلمين الفاتحين . وإننا يمكن أن نتبين الموقف الإصلاحي للكاتب من هذه القضية الشائكة انطلاقا من عتبة الإهداء

---

1 - واضح، محمد : بئر الكاهنة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر .

2 - ينظر لونيسي، رابح : دعاة البربرية في مواجهة السلطة، منشورات دار المعرفة، مطبعة دار هومة، الجزائر 2002 .

3 - ينظر مثلا مقال : الإبراهيمي، محمد البشير :" اللغة العربية في الجزائر عقيلة حرة ليس لها ضرة " في كتاب : آثار محمد البشير الإبراهيمي، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1987، ص-ص 221 -223 .

حيث نجده يهدي مسرحيته : " إلى الذين آمنوا بوحدة الأرومة من أبناء المغرب العربي / ثم ناضلوا / وكافحوا / وجاهدوا / في سبيل اتحاد القلوب ووحدة الصف ..."[1]

إن دراسة نص مسرحية : (بئر الكاهنة) تكشف أن لكاتبها وعيا عميقا بمخاطر الفتنة بين البربر والعرب من أبناء الجزائر خاصة والمغرب العربي عامة، وهي الفتنة التي " لم تكن مثارة في يوم من الأيام قبل دخول الاستعمار الفرنسي الذي حاول بشتى السبل القضاء على هوية الشعب ووحدته ، وكانت إثارة التفرقة بين الجنسين البربري والعربي، إحدى وسائله لضرب الوحدة الوطنية "[2] ومن ثمة "استغلالها طبقا لمبدأ (فرق تسد) "[3]، وإننا نقدر أن فكرة المسرحية قد اختمرت في ذهن صاحبها بعد البروز الجلي لهذه الأزمة سنة 1949، وأنها – المسرحية - قد كتبت بعد الاستقلال، مثلما يؤكد الكاتب ذلك في ختامها، حيث وضع ملاحظة " بوسعادة، فيفري 1963"[4] وهذا عقب أزمة صيف 1962، وتمرد جبهة القوى الاشتراكية بقيادة حسين آيت أحمد في 1963، فجاءت المسرحية " ردا صريحا على المزاعم التي كانت تستهدف ضرب الوحدة الوطنية "[5] بالإضافة إلى كونها مساهمة فنية إصلاحية من الكاتب في بناء الفلك الاجتماعي والثقافي للدولة الوطنية، حرصا منه على وحدة الأرومة والقلب والصف بين أبناء الجزائر، مثلما أشار إلى ذلك في عتبة الإهداء.

تقع مسرحية (بئر الكاهنة) في (92 صفحة من الحجم المتوسط)، وهي تتألف من ثلاثة فصول ،و تتأسس ضمن فضاء تاريخي تستعير فيه صراع الكاهنة –ملكة الأمازيغ - ضد جيش الفتح الإسلامي بقيادة (حسان بن النعمان)* ، إذ ظنتهم غزاة محتلين مثل الرومان جاؤوا لنهب

---

[1] - واضح، محمد : بئر الكاهنة، ص 5 .

[2] - العيد، ميراث : أدب المسرحية العربية في الجزائر " نشأته وتطوره "، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة سنة 1988، ص 106.

[3] - لونيسي، رابح : دعاة البربرية في مواجهة السلطة، ص 23 .

[4] - واضح، محمد : بئر الكاهنة، ص 92 .

[5] - العيد، ميراث : أدب المسرحية العربية في الجزائر " نشأته وتطوره "، ص 107.

* - هو القائد حسان بن نعمان الذي عينه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان سنة68 ه على رأس جيش المسلمين في إفريقيا، فتوجه إلى تونس واستولى على جميع الحصون التي استرجعها البيزنطيون بعد مقتل عقبة بن نافع، وفي سنة 73 ه قرر الهجوم على مملكة الكاهنة فوقعت بينهما معركة طاحنة بوادي نيني بين مدينتي خنشلة وعين البيضاء، تكبد خلالها جيش حسان أكبر هزيمة مما جعله يتراجع وينسحب ليستقر ببرقة حتى يأتيه المدد الذي وصله من مصر ودمشق سنة 78 ه، ولما أيقن أن الإسلام قد انتشر في جميع المناطق وأن عددا كبيرا من القبائل لم تعد ترى مانعا من قدومه، عاود حسان الكرة على الكاهنة، فحاصرها ثم قتلها، وكلف ابنيها وكانا قد دخلا في الإسلام برئاسة قومها، ولقد توفي حسان بن نعمان سنة

خيرات البربر وثرواهم، فعملت على صدهم ومحاربتهم قبل أن تتبين نبل رسالتهم ومقصدهم، حيث يضعنا الكاتب منذ بداية الفصل الأول منها أمام شخصية الكاهنة -ملكة البربر- وهي وحيدة وغاضبة في حجرة اختلائها تمارس طقوسها السحرية أمام مجمرة يتصاعد منها خيط دخان، فتناجي بئرها داعية إياها إلى ابتلاع(خالد) أسيرها العربي الذي تبنته ولكنه خانها -حسب ظنها-، ومن خلال حوار الكاهنة مع ابنتها (آنتينيا) نعلم أن الكاهنة وبفضل خبرتها في الكهانة، قد اطلعت على سر (خالد) عندما تجسس وبعث برسالة حملها خادمه البربري (متوقة) وهربها داخل خبزة ملى إلى قائد جيش المسلمين(حسان بن النعمان) يستعجله فيها معاودة حملة الفتح مرة ثانية بعد أن خسر رهانها في المرة الأولى، وفي الوقت الذي نشاهد فيه (خالد) منجذبا من أثر السحر نحو البئر، فإن (آنتينيا) العاشقة تناشد والدتها الكاهنة كي تصفح عن حبيبها(خالد)، وتتصالح مع العرب الفاتحين .

" آنتينيا : ارحمي قومك إذن، وصالحي العرب .

الكاهنة : لا، لن يقول قائل إن البربر استسلموا بدون قتال ! لن يقول قائل إنهم جبنوا، وانهزموا قبل أن يخوضوا المعركة ! ولن ترضى الكاهنة بذلك أبدا أبدا !

خالد : لن يكون قومك مغبونين إذا صالحت العرب .

الكاهنة : والعار !؟ كيف يمحى العار ؟

خالد : لن تمسك إهانة .

الكاهنة : أنا .. أنا لا أحسب لنفسي حسابا . إن الذي يعنيني هو شرف قومي وبلادي .

خالد : الصلح كريم لا يمس شرفهم .

آنتينيا : نعم يا أمي الصلح كريم لا يدنس الشرف .

خالد : ولن يكون عجبا أن يتصالح عرب وبربر بل العجب أن يتحاربوا .

الكاهنة : ليس لقوم ظلموا وغزيت بلادهم إلا أن يحاربوا الغزاة الظالمين .

خالد : إن العرب والبربر يتشابهون في كل شيء إنهم أبناء الصحراء منها أتوا جميعا إنهم أمة واحدة ولو تركتهم يتخالطون لرأيت كيف يتفاهمون بأسرع السرعة، ويتآلفون . ويتآخون .

80ه، وكان حاكم مصر عبد العزيز بن مروان قد عزله ليعين على رأس جيش إفريقيا صديقه موسى بن نصير .- ينظر : الشيخ، أبو عمران وآخرون : معجم مشاهير المغاربة، منشورات دحلب، الجزائر 2007، ص ص 472، 473 .

وحينئذ، لرأيت كيف يتحدون على تطهير البلاد من الدخيل الدنس، من هؤلاء الروم الذين يوقعون الفتنة بيننا .

آنتينيا : الروم أصل البلاء يا أمي هم الذين يحرضون قومنا على العرب .

الكاهنة: (بعد صمت، قبيحة في غضبها وسخريتها) يا لكما من شياطين ! يظهر أنكما تتفقان في كل شيء، لقد غلب سحرك سحري، يا ابن العرب ." [1]

إن هذا المقتطف يبرز إيمان الكاتب بالأخوة بين البربر والعرب، وأنهم أمة واحدة، وأن أصل الفتنة والبلاء إنما هم الروم، وكأنما يشير الكاتب هنا إلى دور الاستعمار الفرنسي في إذكاء الفتنة بين العرب والبربر .

وأمام إصرار (الكاهنة) باتهام (خالد) بالخيانة، فإن (متوقة) يتطوع للدفاع عنه وتبرئته، شاهدا له بطيبة الأخلاق والقلب وصفاء السريرة ومحبة الخير لجميع الناس، فتتهمه (الكاهنة) هو الآخر بالتواطؤ مع (خالد)، ثم تقوم بتخدير (متوقة) بالسحر وتأمر حاجبها بحمله خارج القصر ليجذبه مغناطيس بئرها وتلتهمه، كما تأمره باحتجاز الحبيبين (خالد) و(آنتينيا) داخل مقصورة القصر ريثما تنظر في شأنهما.

إن المسرحية تظهر (الكاهنة) ملكة رعناء قاسية القلب تعشق الكهانة وتدعي علم الأسرار والغيب مستبدة برأيها وهي مستعدة لإحراق بلدها في سبيل صد العرب الفاتحين ظنا منها أنهم غزاة معتدون مثل الرومان والوندال والبيزنطيين، غير أن شعبها قد بدأ يتعرف على الإسلام ويتقبله عن قناعة وطواعية، كما بدأ يتمرد على سلطة الكاهنة، ولقد عبر الكاتب عن امتزاج البربر بالعرب من خلال علاقة الحب التي نسجها بين (آنتينيا) و(خالد)، والذي كاشف حبيبته بنص الرسالة التي بعث بها مع خادمه (متوقة) إلى القائد (حسان بن النعمان) قائلا:

"خالد: قلنا لحسان إن البربر بقلوبهم مع العرب. والإسلام ينتشر بينهم بسرعة. فلا حاجة إلى القتال. فأت بجيشك وبسرعة، ولكن لا تعجل بالحرب. إن الملكة ليست على بينة من أمر شعبها. لأن الروم يخفون عنها كل شيء، وينشرون البلابل والشقاق في الشعب. وإن الملكة

---

[1] - واضح، محمد : بئر الكاهنة، ص ص 18، 19 .

حريصة على أن تصان كرامتها، ويجب أن تصان فاقترب بالجيش، ولكن أمهلها حتى نقنعها بوجوب الصلح ونرجو من الله أن يهديها إلى ما فيه الصلاح ..

آنتينيا : هذه رسالة كريمة .. لم لم تطلع عليها أمي يا خالد ؟

خالد : لأنه لم يحضر بعد أوان إطلاعها . ولأن أمك، في الحقيقة، لا زالت تطمع في أن تطلع عليها بالكهانة .

آنتينيا : مسكينة! تحسب نفسها قادرة على كل شيء بالكهانة ..

خالد : هذا غرورها. تحسب نفسها اكتسبت صفة من صفات الرب، وما هي إلا أولى مسحورة بسحرها." [1]

ويختتم الفصل !لأول بقدوم ولدي الكاهنة (غرطة) و(يوغور) ليخبراها بأن جيش العرب المسلمين الفاتحين بقيادة (حسان بن النعمان) قد وصل وأنه يعسكر قريبا جدا، فتنتفض (الكاهنة) وتتساءل عن عدم سماعها طبول الإنذار من الحراس، فتتهم جيشها وشعبها بالتقاعس والخيانة، وتتوعدهم جميعا بالانتقام بواسطة بئرها، قبل أن تأمر حاجبها باستدعاء جميع قواد جيشها لاجتماع عاجل في القصر.

لقد قسم الكاتب حوادث الفصل الثاني إلى منظرين، حيث نرى في المنظر الأول (سقرديد) قائد جيش الروم في المنطقة وهو يغازل (آنتينيا) ويحاول استمالتها إليه، وتنفيرها من (خالد)، لكنها تصده وتصرفه عنها ،كما نرى كل أبناء الكاهنة وقد اجتمعوا بأمهم لحثها مجددا على الصلح مع العرب قبل اجتماعها بقوادها لإعلان الحرب، فتتهمهم جميعا بالخيانة متمسكة في عناد بخيار الحرب على خيار الصلح والسلم !

" غورطة : ونحن ؟ هل تستمعين إلينا ؟ نحن جميعا على رأي خالد .

الكاهنة : ولم لا تكونون ؟ .. ألستم جميعا أبنائي ؟

يوغور : وشعبك ؟ لم تدفعين بشعبك في حرب لا يريدها ؟ إن شعبك لا يريد هذه الحرب. لأنه لا يرى لها مبررا، ولا يرجو من ورائها خيرا. لقد تبين شعبك أنه والشعب العربي من طينة واحدة. إنهما شعب واحد. دم واحد يجري في عروق العربي وفي عروق البربري. إن العربي

---

[1] - واضح محمد : بئر الكاهنة، ص 31 .

والبربري لا يتقاربان حتى يتآخيا. لأن القلب يهفو إلى القلب. لأنهما يحسان أنهما أخوان كانا متباعدين فاقتربا، وأنهما حفيدان لجد واحد.

الكاهنة : أعرف هذا يا يوغور .

يوغور : (مرتاعا) تعرفينه ؟

االكاهنة : نعم .

يوغور : فلماذا إذن تتركين الإخوان يحاربون الإخوان ؟

الكاهنة : سر الكاهنة .

يوغور : لعلك لا تعرفين أن كثيرا من البربر قد اعتقوا الإسلام من زمن بعيد. وأن لهم مساجد، وأنهم يقيمون الصلاة !

الكاهنة : أعرف هذا أيضا . وأعرف أيضا أنك وأخاك وأختك، تميلون إلى الإسلام، وستسلمون

يوغور : ماذا ؟

الكاهنة : وأعرف أن البربر المسلمين لن يخوضوا الحرب ضد إخوانهم العرب.

يوغور : والآخرون ؟ لم تدفعين الآخرين إلى هزيمة محققة ؟

غورطة : إن رحى الحرب، إذا دارت لن تفلت أحدا. وستعرك من يحمل السلاح ومن لا يحمل.

الكاهنة : وسيذوق ويلاتها العرب والبربر على السواء.

يوغور : وعلى من تكون فائدتها إذن ؟

خالد: إذا كانت لها فائدة.

أنتينيا : إذا هلك العرب والبربر، فلن يكون المستفيد إلا الروم، أعداء الجميع. ´´[1]

ونستشف مما تقدم في هذا المقتطف إلحاح الكاتب على فكرة الأخوة بين العرب والبربر وأن العداء بينهما تتحمله الكاهنة بطيشها وعنادها، كما يتحمله (سقرديد) القائد الروماني بدسائسه، ولذلك يبرز المنظر الثاني من هذا الفصل اجتماع الكاهنة بقوادها، وبعد التذكير بفصول الحرب بين شعبها والعرب المسلمين الفاتحين منذ 70 سنة أو 80 وكذلك انتصارها على جيش (حسان

[1] - واضح محمد : بئر الكاهنة، ص48، 49 .

بن النعمان) منذ خمس سنوات، حيث قادت جيشها وانتصرت على الفاتحين، بل وأسرت منهم العشرات من بينهم (خالد) الذي تبنته وجعلته مثل أحد أبنائها، وعلى الرغم من معرفتها بأخوة العرب والبربر الذين احتك الكثير منهم بالفاتحين واعتنقوا الإسلام عن قناعة، إلا أن الكاهنة مع ذلك، ترفض الصلح وتقرر إعلان الحرب على الفاتحين مستعينة بجيش الروم بعد قضائها على قائدهم (سقرديد)، كما تقرر تطبيق سياسة ما يعرف بالأرض المحروقة وذلك بإهلاك الحرث والزرع والأشجار والدواب ظنا منها أن ذلك يبعد الفاتحين الذين ما جاؤوا - حسب ظنها - إلا لنهب خيرات بلادها ،وهي السياسة التي ألبت عليها شعبها وعجلت بنهايتها مثلما يؤكد ذلك المؤرخون.[1]

وفي المنظر الأول من الفصل الثالث والأخير من المسرحية نرى الدمار المريع الذي، ألحقته الكاهنة بأرضها وشعبها جراء سياسة الأرض المحروقة التي طبقتها، كما نرى سخط شعبها وأبنائها عليها لأنها اختارت الحرب ضد العرب المسلمين بدل الصلح معهم باعتبارهم إخوة متحابين ومتآلفين، ويبرز المقتطف الآتي غضب (خالد) على (الكاهنة)

"خالد: لم تكن الحرب بين العرب والبربر -لأن العرب لم يخلقوا لمحاربة البربر، ولا البربر خلقوا لمحاربة العرب-وإنما كانت بين العرب وبين ولاة السوء يحرضهم الروم، ويمدونهم بالمرتزقة والعتاد.

الكاهنة : (بشدة) لن يبقى للروم ذكر ببلادي !

خالد: كذلك كان كسيلاء الذي قتل غدرا عقبة بن نافع. هل كان البربر ثائرين على عقبة يوم قتله كسيلاء ؟ إن عقبة جاب البلاد من شرقها إلى أقصى الغرب، في جيش صغير جدا، ولم يلاق حربا من البربر.إنما لاقى الكيد من الروم، وبددهم أينما لاقاهم. لأن البربر لم يكونوا معهم. ولما عجز الروم حتى على الغدر، أغروا بالغدر كسيلاء التعس. وماذا صنع البربر يوم قتل عقبة،

---

[1] -. ينظر مثلا:

أ- حمداوي جميل:" من أبطال المقاومة الأمازيغية: ديهيا أو الكاهنة " www.jamilhamdaoui.net، نشر في 13 نوفمبر 2000 .

ب- كتنوري ، عائشة : " الكاهنة رمز من رموز المقاومة بشمال أفريقيا " ، المقاومة المغربية عبر التاريخ أو مغرب المقاومات ،منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية ، المغرب 2005 .

وبعده ؟ هل أظهروا الارتياح وأقاموا الأفراح ؟ كلا ! بل شيدوا له ضريحا يحجون إليه حتى الآن. وأنت تعرفين هذا."[1]

وعبثا حاول (خالد) ثني الكاهنة عن قرارها بخوض معركة هوجاء ضد جيش الفاتحين، لكن إرادة الشعبين البربري والعربي جرت عكس ما أرادته الكاهنة وحلمت به، حيث إن المعركة اقتصرت فقط على فرقة من جيش المسلمين تولت القضاء على فرقة جيش الروم التي تقدمت جيش الكاهنة، في حين ظل الباقي من جيش المسلمين وجيش الكاهنة في أمكنتهم لا يتحركون، فيهب (غرطة) ليخبر والدته بما رأى من أمر تلك المعركة العجيبة:

" غرطة: متوقة البطل ! رأيناه على حصان أبيض، يحمل علما أبيض خرج من وراء جيش حسان وخاض الصفوف حتى أصبح بين الجيشين. وعندما رفع علمه عاليا، وتحدث .. لم نسمع ما قاله غير أنه لم يقل إلا كلاما قليلا، وإذا بالسيوف تصمت والخيول تهدأ : وما هي إلا لحظات قصار حتى رأينا قواد جيش العرب وقواد جيش البربر، يتلاقون ويتصافحون . .

آنتينيا : متوقة الشجاع !

خالد : متوقة الكريم .

غرطة : متوقة البطل !

(يدخل يوغور دخول أخيه من قبل، وفي ابتهاجه وحماسه)

يوغور : خالد، أنتينيا، أمي انتهت الحرب، ومتوقة حي، والروم أبيدوا عن آخرهم ! وجئتكم من ميدان القتال بما يسر من الأخبار : في سرعة عجيبة، اختلط الجنود فكأنهم جيش واحد واجتمع قواد الجيشين كأنهم ما كانوا من قبل متقاتلين، وصدر أول أمر اتفقوا عليه : أن تنتشر حينا فرق من الجيشين في أنحاء البلاد، وتجتهد في إطفاء ما لم ينطفئ بعد من النيران . . . أمي أليس هذا كله مما يسر ؟

الكاهنة : أحمد الإله على أني اجتمعت بأولادي قبل غروب الشمس سأكون قريرة عين بهذا الحظ . . هذه يا خالد، زوجتك التي انتظرتك منذ الأزل. وهذان أخواك، تغذيت معهما من

---

[1] - واضح محمد: بئر الكاهنة ص73 .

عرقي ومن دمي . . كونوا دائما معا يا أبنائي بعضكم لبعض عون ونصير. تذكروا الكاهنة دائما،وتذكروا دائما أنها أمكم. وأنا الآن أستطيع أن أذهب مرتاحة سعيدة إلى نهاية طريقي.. "[1]

لقد خسرت الكاهنة رهانها بقيام حرب هوجاء بين العرب والبربر، ذلك أن أواصر الأخوة بين الشعبين هي أكبر من أن تمزقها حسابات ولاة السوء مثلما جاء على لسان (خالد)، فكان سوء الخاتمة من نصيب الكاهنة،التي نراها في المنظر الثاني والأخير من هذا الفصل، عند بئرها رفقة حاجبها وقد تزينت بحليها ولبست أحسن ملابسها، ثم يظهر (حسان بن النعمان) وفي يده سيف، وفي طريقه إليها ليضرب عنقها، يدور بينهما حوار قصير ومعبر:

"حسان: (قريب) لم جشمت قومك، وجشمتنا، هذه الحروب ؟

الكاهنة: لتعلم أن قومي أبطال . .

حسان : و لم أشعلت البلاد نارا ؟

الكاهنة : لتعلم أني لو قدر لي أن أتمكن منك، لأحرقتك . .

حسان : قبحك الله، يا عدوة الله . .

(يطعن. ولكن سيفه يتوقف دون أن يصل الكاهنة. يضحك الحاجب في وجهه ضحكة مزعجة. ثم بتريث، يحمل الكاهنة ويلقيها في البئر ثم يلقي نفسه إثرها وإذ يختفي تسمع منه صيحة طويلة. تنطلق قدم حسان كأنما تجره بعنف نحو البئر . . . يظهر القمر، ويقوى نوره، يدير حسان وجهه نحوه، فيرى خالد وآنتينيا مقبلين من بعيد، يدها في يده . . يقف حسان، ملتفتا نحوهما تماما، ويرفع ذراعيه مرحبا، والسيف ما يزال في يمناه .) "[2]

إن هذه الخاتمة غنية بالدلالات، بحيث يعبر الكاتب من خلال انتحار الكاهنة بإلقاء حاجبها بها في البئر عن فكرة انهزام قوى الشر التي سعت إلى إشعال نار الفتن والحروب بين البربر والعرب، فكانت البئر التي حفرتها الكاهنة لأعدائها - إخوانها العرب - وبالا عليها هي ذاتها وعلى (سقرديد) حليفها الروماني، في حين يعبر الكاتب برمزية زواج (خالد) بحبيبته (آنتينيا) وترحيب (حسان) بقدومهما نحوه وكل واحد منهما يضع يده في يد الآخر- يعبر - عن انتصار الحب والمودة والتآلف بين العرب والبربر، وهي الفكرة الجوهرية التي سعت المسرحية إلى تشخيصها،

---

[1] - واضح محمد: بئر الكاهنة ص87 .

[2] - المصدر نفسه، ص91، 92 .

ولذلك رأينا أن توظيف التراث التاريخي في هذه المسرحة قد جاء لخدمة أهداف اجتماعية إصلاحية تتعلق بإطفاء نار الفرقة بين أفراد الشعب الجزائري من خلال اختلاق ما يسمى بالأزمة البربرية.

ولقد أحسن الكاتب توظيف التاريخ في معالجة القضية التي يصورها، كما وفق في اختيار الحقبة الزمنية الملائمة من التاريخ الجزائري القديم، وهي الحقبة التي امتزج فيها العنصر البربري مع أخيه العربي زمن الفتوحات، حيث يشير الباحثون إلى اعتماد "الجيش الإسلامي في فتوحاته لإفريقيا على العنصر العربي بشكل رئيسي "[1]، فانتشر الإسلام بين البربر عن رضا وقناعة وليس بحد السيف،ولقد تقبل الشعب البربري الفاتحين العرب " لكون البربر شعب يشبه العرب "[2]، بل إن البربر ذاهم- فيما يرى- (تركي، رابح) أمة يمنية عاربة قحطانيون نزحوا من الجزيرة العربية، وهم يكرهون أن يقال لهم بربر، ويسمون أنفسهم (أمازيغ) أي الأشراف والأحرار[3].

ولقد رأينا- في المسرحية - كيف أن الشعب البربري قد تمرد على ملكته الكاهنة، ورفض الانصياع لصوهّا المنادي بالحرب منتصرا للصلح وقيم السلم والمحبة والأخوة، وهي القيم التي حرص الكاتب على استلهامها من خلال المسرحة. وكأن الكاتب هاهنا يجيب الداعين إلى الترعة البربرية الحفارين في عمق بئر الكاهنة، ليقول لهم إن مآلكم هو نفسه مآل الكاهنة التي ذهبت ضحية غرورها وعنادها وعدم استطاعتها استيعاب اللحظة التاريخية التي واجهتها فأساءت فهم الفاتحين وظنتهم غرباء غزاة ناهبين وطامعين في خيرات بلادها، قبل أن تستدرك خطأها في الأخير وتقدم على الانتحار بعد أن تقوم بتزويج (خالد) العربي من ابنتها (آنتينيا) وتوصي أبناءها خيرا بأخيهم الذي تبنته - (خالد) -، وتحث الجميع على الانخراط في جيش الفاتحين بقيادة (حسان بن النعمان).

---

[1] - ينظر حساني مختار وآخرون: التاريخ العسكري للجزائر من الفتح الاسلامي إلى القرن 10ه/16م ،منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، مطبعة دار القصبة للنشر، الجزائر 2007 .

[2] - المرجع نفسه، ص22 .

[3] - تركي، رابح : الشيخ عبد الحميد بن باديس (رائد الإصلاح الإسلامي والتربية في الجزائر)، ط5، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر 2001، ص 43 .

والمسرحية في عمومها تراهن على تحقيق الصدقين: التاريخي والفني.

فمن حيث رهان الصدق التاريخي نلاحظ التزام الكاتب بالإطار التاريخي العام للصراع، واختيارالشخصيات والحوادث التي تضمتها المسرحية وفي البناء الفني، من ذلك مثلا أن أبعاد الشخصية الفنية للكاهنة في المسرحية تتآلف مع شخصيتها الواقعية، فهي كما يذكر" حمداوي جميل " امرأة أمازيغية جميلة وشجاعة وقوية البنية تعرف باسم دميا أو دهيا والصواب دهي. بمعنى المرأة الجميلة في اللغة الأمازيغية. وهي كذلك بنت (ينفاق الزناتية)، من بني جروة من القبائل البربرية البترية الكبيرة التي انتقلت إلى حياة التمدن وبناء الممالك.

كانت الكاهنة تقطن جبال باغية قرب مسكيانة بسفوح جبال الأوراس، ولقبها العرب بالكاهنة لأنها دوخت بدهائها الخارق الفاتح العربي المسلم حسان بن النعمان الوالي الجديد على أفريقيا الشمالية حوالي 72هـ الموافق لسنة 692م، وواجهته بقسوة وشراسة قل نظيرها، بل وانتصرت عليه في المعركة الأولى وأسرت من جيشه حوالي80رجلا، ثم أطلقت سراحهم واحتفظت بأصغرهم وأجملهم وأكثرهم حفظا للقران الكريم وهو (خالد بن يزيد) الذي تبنته ولدا لها، ولذلك فالكاهنة ملكة أمازيغية أوراسية واجهت المسلمين الفاتحين معتقدة في ذلك أنهم مثل الرومان والوندال والبيزنطيين لا يهمهم سوى احتلال أراضي الآخرين واستغلال ثرواتهم واستتراف ممتلكاتهم وإخضاعهم إذلالا واستعبادا ،وهو ما جعلها تأمر بتطبيق سياسة الأرض المحروقة، وهي السياسة ذاتها التي ألبت عليها شعبها وعجلت بانهيار ملكها.

ولقد كانت الكاهنة في حكمها امرأة مستبدة - كما يؤكد " حمداوي جميل"- تحكم البلاد بيد من حديد، كما أنها كانت قائدة محنكة تحسن فنون الحرب، وتتصف بالذكاء والشجاعة والصلابة والقوة والمهابة والحنكة والدهاء والمراوغة وادعاء الغيب وممارسة السحر والكهانة مع حسن القيادة والإشراف. أما (خالد) الذي تبنته وجعلته أخا لولديها وصمام أمان بينها وبين العرب الفاتحين، فقد استغل وجوده داخل قصرها ليبعث بالمعلومات الضرورية لقائد جيش الفاتحين، فعجل بنهاية مقاومتها ومقتلها على يد حسان بن النعمان في موقع سمي فيما بعد ببئر الكاهنة حوالي 79هـ أو80هـ. - (والموقع موجود إلى اليوم ببلدية بئر العاتر ولاية تبسة). وبعد مقتل الكاهنة، تم الصلح بين العرب والبربر، الذين أمدوا جيش (حسان) بـ 12 ألف مجاهد

في سبيل الله، تم تقسيمهم إلى جماعتين تولى كل واحد من ولدي الكاهنة قيادة إحداهما، ثم عاد حسان بن النعمان إلى القيروان سنة 82هـ، وبعد أن قضى على الكاهنة وعلى البيزنطيين الموجودين بالثغور الأفريقية، نعم المغرب الكبير في عهد (حسان) بالاستقرار لسنوات عديدة[1].

يقول (سعدي ،عثمان) في هذا الشأن: "إن الكاهنة حاربت العرب لأنها كانت تجهل عنهم أي شيء وعندما احتكت بهم من خلال حوارها مع الأسرى العرب الذين وقعوا بين يديها في معركة مسكيانة، لم تكتشف فيهم عدالة الرسالة التي حملوها فحسب، وإنما اكتشفت في لغتهم وعاداتهم تشابها كبيرا بل وتطابقا مع لغتها وعادات قومها، فاهتز في نفسها الإصرار على دحر العرب. فقررت أن تفي بعهدها فتقاتل حتى الموت، لكنها حررت ولديها وكل من يريد التخلي عن الحرب ...لقد أورد المؤرخون قصة احتاروا في أمرها، فعندما هزمت - الكاهنة- جيش حسان وطاردته حتى طرابلس، دخلت مدينة القيروان، وتجولت في شوارعها ثم غادرتها دون أن تتعرض لا للمدينة ولا لأهلها بسوء، وهو أمر غريب ومحير. هل بدأت تدرك مدى قربها وقرب قومها من هؤلاء العرب؟ هل بدأت تقتنع بعدالة الرسالة التي حملوها معهم، وبخاصة وهي المرأة المحنكة مثلما أورد ابن خلدون: عاشت 127 سنة، وملكت 35 سنة؟ فأتاحت لها هذه التجربة الو!سعة اكتشاف أصول قومها في العرب، فحررت ولديها من مهمة الاستمرار في محاربة العرب، بل وحثهما على اعتناق الإسلام، والتآخي مع العرب... إن موقف الكاهنة هذا يؤكد انتماء البربر والعرب إلى أرومة واحدة. فقبل دخول الفرنسيين الجرائر سنة 1830م، لم يكن في المغرب بربري واحد يقول بفصل العرب عن البربر، وباستبدال البربرية بالعربية." [2]

أما من حيث الصدق الفني في بناء المسرحية فإن الكاتب قد أحسن تعميق الصراع الدرامي بفضل تركيزه على بعض الرموز ذات الدلالات القوية في بناء المسرحية، من ذلك مثلا رمزية البئر الذي ظلت الكاهنة طوال فصول المسرحية تناجيه، وتستلهم طقوسها السحرية من وحيه، بل وتهدد أعداءها بإلقائهم فيه، هذا البئر الذي اكتسب صفة الشخصية الدالة على الشر المستطير في تطور الصراع المسرحي، لم يكن في النهاية إلا من نصيب الكاهنة نفسها، فكان الشر الذي ارتضته

---

[1] - حمداوي جميل: " من أبطال المقاومة الأمازيغية: ديهيا أو الكاهنة " .

[2] - سعدي عثمان: " قصة القائدة الأمازيغية الكاهنة الحقيقية وأكاذيب المحامية الفرنسية جيزيل حليمي " نشر في www.agraw.com 21/06/2007 .

لغيرها وبالا عليها، وفي ذلك تحذير من الكاتب لغلاة النزعة البربرية. أما قصة الحب التي نسجها الكاتب بين (خالد) و(آنتينيا) فقد عبرت بطريقة فنية — فيما نعتقد - عن تآلف الشعبين العربي والبربري وامتزاجهما، فالزواج الذي كان تتويجا لعلاقة الحب تلك، هو تعبير عن هوية الشعب الجزائري اليوم في أبعادها : العربية والإسلام والأمازيغية. فهو شعب واحد عربه الإسلام، أو كما يقول البشير الإبراهيمي : "إن العربي الفاتح لهذا الوطن جاء بالإسلام ومعه العدل، وجاء بالعربية ومعها العلم، فالعدل هو الذي أخضع البربر للعرب، ولكنه خضوع الأخوة، لا خضوع القوة، وتسليم الاحترام، لا تسليم الاجترام.والعلم هو الذي طوع البربرية للعربية، ولكنه تطويع البهرج للجيدة لا طاعة الأمة للسيدة. لتلك الروحانية في الإسلام، ولذلك الجمال في اللغة العربية - أصبح الإسلام في عهد قريب صبغة الوطن التي لا تنصل ولا تحول. وأصبحت العربية عقيلة حرة، ليس لها ضرة . . . القبائل مسلمون عرب، كتابهم القرآن يقرؤونه بالعربية، ولا يرضون بدينهم ولا بلغته بديلا. ولكن الظالمين لا يعقلون. "[1]، ويقصد الكاتب بالظالمين كل من يريد إحداث فتنة في هوية الشعب الجزائري، باختلاق هوة داخل نسيجه الاجتماعي، حيث يذكر " لونيسي رابح " أن أطرافا متعددة بداية من الاستعمار الفرنسي إلى المصاليين ومن النظام بعد الاستقلال وإلى غلاة النزعة البربرية في المعارضة، قد لعبوا دورا ما في تحريك الفتنة البربرية."[2]

ونخلص مما تقدم إلى أن الكاتب (واضح ،محمد) في مسرحيته (بئر الكاهنة) يملك رؤية اجتماعية إصلاحية بفضل قراءته العميقة لمعطيات الواقع والتاريخ، والحقيقة أن موقفه تجاه الفتنة البربرية يتوافق تماما مع موقف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، هذا الموقف الذي عبر عنه رئيسها الشيخ عبد الحميد بن باديس في دراسة شهيرة له عنوانها (كيف صارت الجزائر عربية ؟)

جاء فيها: " ما من نكير أن الأمة الجزائرية كانت أماريغية من قديم عهدها . . .فلما جاء العرب وفتحوا الجزائر فتحا إسلاميا لنشر الهداية لا لبسط السيادة وإقامة ميزان العدل الحقيقي بين جميع الناس ،لا فرق بين العرب الفاتحين والأمازيغ أبناء الوطن الأصليين، دخل الأمازيغ من أبناء الوطن في الإسلام، وتعلموا لغة الإسلام العربية طائعين فوجدوا أبواب التقدم في الحياة كلها

---

[1] - الإبراهيمي محمد البشير: اللغة العربية في الجزائر عقيلة حرة، ليس لها ضرة، آثار محمد البشير الإبراهيمي، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1987، ص222، 223 .

[2] - لونيسي رابح: دعاة البربرية في مواجهة السلطة، ص69، 70 .

مفتوحة في وجوههم فامتزجوا بالعرب بالمصاهرة وثافنوهم* في مجالس العلم وشاطروهم في سياسة الملك وقيادة الجيوش وقاسموهم كل مرافق الحياة فأقام الجميع صرح الحضارة الإسلامية يعربون عنها وينشرون لواءها بلغة واحدة هي اللغة العربية الخالدة، فاتحدوا في العقيدة والنحلة ،كما اتحدوا في الأدب واللغة، فأصبحوا شعبا عربيا واحدا متحدا غاية الإتحاد ممتزجا غاية الامتزاج وأي افتراق بعد أن اتحد الفؤاد واللسان . ."[1]

هذه النظرة التي نلمس صداها من خلال إلحاح الكاتب على لسان شخوصه على فكرة الأخوة بين العرب والبربر، ودعوته إلى انتصار إرادة الصلح ونداء الحب في المسرحية، على إرادة الحرب والدماء والدمار، فالمسرحية لا تشخص الكاهنة بقدر ما تشخص بئرها، أي شرها وحقدها وفتنتها التي أيقظتها فكانت أولى ضحاياها، كما أنها - المسرحية - تسائل التاريخ وتستلهمه لتزرع قيم الحب والأخوة بين أفراد الشعب الجزائري.

* - يقال :ثافن الرجل زميله : لازمه حتى عرف باطن أمره .

[1] - ابن باديس، عبد الحميد: " كيف صارت الجزائر عربية؟ " مجلة الشهاب، الجزائر، ج12، م13، عدد فبراير 1938، ص510، 512 .

الهدف التعليمي من توظيف التاريخ:

مسرحية:(الخنساء)[1]لرمضان، محمد الصالح، أو التدوين الفني للتاريخ العربي الإسلامي .

يذكر (مرتاض، عبد الملك) أن هذه المسرحية قد كتبت في مدينة تلمسان، ومثلت لأول مرة بمدرسة (دار الحديث) بالمدينة نفسها، حيث كان مؤلفها (رمضان، محمد الصالح) مديرا لهذه المدرسة العربية في تلك الأثناء . وقد مثلها تلاميذ مدرسة دار الحديث وتلميذاتها بمناسبة ذكرى المولد النبوي لعام 1371هجرية ، أي في أواسط القرن العشرين، وعرضت مرة ثانية بمدينة تلمسان نفسها، كما مثلت تارة أخرى في بداية ثورة أول نوفمبر 1954 بالمسرح البلدي بالجزائر العاصمة، ثم بإذاعة الجزائر، وبعدها بإذاعة باريس . وهي مسرحية تاريخية تستغرق حوادثها حوالي نصف قرن من الزمان بعضها في الجاهلية وبعضها الآخر في الإسلام.[2]

والدارس لهذه المسرحية لابد وأن يقف عند ملاحظة أولية عامة تتعلق بالطابع التاريخي للمسرحية سواء من حيث الحوادث أو الشخصيات أو النصوص الأدبية التي حفلت بها مع تفاصيل تناسب الفترة التاريخية التي تناولتها زمنيا ، فالمسرحية تشخص سيرة حياة الشاعرة العربية الخنساء مثلما أوردتها مختلف المصادر والمراجع التي تعرضت لحياتها، و قد يكون (جلاوجي، عز الدين) على صواب حين رأى أن المؤلف قد قصد من خلال مسرحيته هاته إلى تحقيق غرضين اثنين، يتمثل الأول منهما في إيراد الحوادث التاريخية ، مع ملاحظة أن التذكير بتلك الحوادث من قبل المؤلفين و الأدباء الجزائريين في الحقبة الاستعمارية أمر مهم و مقصود، ويتعلق الأمر الثاني بتعليم المتلقي مادة أدبية من شعر العرب وخطبهم .[3]

إن المضمون التاريخي والهدف التعليمي ملمحان بارزان للعيان في مسرحية (الخنساء)، وإن وضع هذه المسرحية في سياقها التاريخي الذي ظهرت فيه تأليفا وإخراجا، من شأنه تبرير ذلك الحضور القوي لمؤشر مضمونها التاريخي ومؤشر هدفها التعليمي، ذلك أن هذه المسرحية قد جاءت والجزائر – كما نعرف – تعاني من استعمار فرنسي استوطن الأرض وسعى إلى تخريب الهوية

[1] - رمضان، محمد الصالح : الخنساء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986 .
[2] - مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931- 1954)، ص 220 .
[3] - جلاوجي، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 71 .

الجزائرية، فالمسرحية من هذه الناحية يمكن إدراجها ضمن فضاء بعث التراث العربي الإسلامي وتقديمه للمتلقي بأسلوب مسرحي مشوق وهادف .

لقد قسم المؤلف مسرحيته إلى ثلاثة فصول، يشخص فصلها الأول جانبا من حياة الخنساء في الجاهلية، فتدور حوادثه حول فكرة إبراز حزنها الشديد وبكائها المر على موت أخويها صخر ومعاوية، كما يبرز شاعريتها وحسها النقدي بمواجهة شعراء عصرها، ففي المشهد الأول من هذا الفصل نرى الخنساء في بيتها مع زوجها الأول، وهي لا تتوقف عن البكاء والنواح وترديد أشعار الرثاء معبرة عن حزنها الشديد جراء فقد أخويها، وخاصة صخر، وهو الأمر الذي جعل زوجها (عبد العزى) يضيق ذرعا من نواحها المتواصل، ولقد حشد المؤلف في هذا المشهد عديد القصائد والمقطوعات الشعرية الرثائية التي أثرت عن الشاعرة الخنساء وأثبتتها مختلف المصادر الأدبية ومراجعها، مثل قولها في أحد المطالع :

"يا عين فيضي بدمع منك مغزار   وابكي لصخر بفيض منك مدرار"[1]

أو قولها في مطلع آخر :

" يا عين جودي بدمع منك مهراق   إذا هدأ الناس أو هموا بإطراق "[2]

وكذلك قولها في مطلع قصيدة أخرى :

" تذكرني صخرا وقد حال دونه   صفيح وأحجار وبيداء وبلقع "[3]

والملاحظ أن الكاتب قد أحسن استثمار مراثي الخنساء وتوظيفها بشكل جيد داخل الموقف الدرامي العام الذي يصوره المشهد، وهو موقف حزن الخنساء على فقد أخويها مثلما ذكرنا آنفا، وكأن الكاتب ها هنا بصدد تقديم مادة تعليمية للمتلقي قوامها بسط مراثي الخنساء ومسرحتها ضمن موقف درامي حزين .

وينتقل بنا الكاتب في المشهد الثاني من هذا الفصل الأول إلى سوق عكاظ المعروف في الجاهلية، فنرى رجالا كثيرين وبعض النساء يتبارون في الأدب وقول الأشعار ويحتكمون إلى شيخ كبير يجلس تحت قبة حمراء هو النابغة الذبياني، وفي هذا المشهد يستحضر المؤلف عديد النصوص

---

[1] - رمضان، محمد الصالح : الخنساء، ص 17.

[2] - المصدر نفسه، ص 18 .

[3] - المصدر نفسه، ص 19.

الأدبية الجاهلية ويوظفها داخل النسق الدرامي الذي اختطه في هذا المشهد، فنرى في البداية الخطيب الجاهلي المشهور قس بن ساعدة الأيادي وهو يلقي خطبته المعروفة والتي مطلعها " أيها الناس اسمعوا وعوا، فإذا سمعتم فانتفعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت ...إلخ " وبعد أن فرغ من إلقاء خطبته كاملة قال له النابغة مشجعا ومقيما :

" النابغة : لا فض فوك ولا بر من يجفوك، أنت خطيب العرب وحكيمهم يا قس لولا شذوذ في رأيك وتفكيرك لا يوافقك عليه قومك . "[1]

ثم تقدم الشاعر الأعشى، فألقى قصيدته، وأثنى النابغة على شاعريته، ويليه الشاعر حسان بن ثابت فألقى هو الآخر قصيدته إلى أن وصل إلى قوله :

"حسان بن ثابت :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى　　　وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

ولدنا بني العنقاء وابني محرق　　　فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

النابغة : إنك لشاعر يا حسان ولكنك أضعفت فخرك، وأقللت جودك، وفخرت بمن ولدت و لم تفخر بمن ولدك . "[2]

وفي الوقت الذي احتج فيه حسان بن ثابت على تقييم النابغة لقصيدته، تتقدم الخنساء فتلقي قصيدها في رثاء أخيها صخر، فيهتز النابغة ومن معه من الحاضرين إعجابا بقصيدها وخاصة عندما وصلت إلى قولها :

"الخنساء :

أغر أبلج تأتم الهداة به　　　إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار

جلد جميل المحيا كامل ورع　　　وللحروب غداة الروع مسعار

حمال ألوية هباط أودية　　　شهاد أندية للجيش جرار"[3]

---

[1] - رمضان، محمد الصالح : الخنساء، ص 24 .

[2] - المصدر نفسه، ص28 .

[3] - المصدر نفسه، ص 29 .

ويسوق الكاتب حوادث المشهد ليشخص ذكاء الخنساء وتفوقها الشعري وذلك من خلال إبراز صراع أدبي بين الشعراء، حيث يرفض حسان تقييم النابغة ويرى أنه أشعر من الأعشى ومن الخنساء، فتنبري له هذه الأخيرة وتبرز له أخطاءه قائلة:

" الخنساء : (تتوجه إلى حسان، وتعيد قوله :)

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى   وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

ماذا أقول لك يا حسان ؟ لئن كان هذا الذي تتطاول به علينا شيء عظيم عندك فأنا لا أوافقك، بل أفيدك أنه ليس بذي بال وأصارحك بأنك قاصر في هذا الشعر، ضعيف في هذا الفخر (وتعيد بيته متأملة) لنا الجفنات الغر ...إلخ فقد أخطأت في هذا البيت الذي تفخر به أخطاء كثيرة.

النابغة : (متعجبا منها) ما هذه الأخطاء التي تزعمين ؟

الخنساء : (بتثبت ووقار تجيبه) قلت : (الجفنات) وهو جمع قلة لما دون العشرة، وكان الأجدر في مقام الافتخار الاستكثار ؟ فلو قلت : الجفان وهو جمع كثرة لكان أنسب وأصوب، وقلت : (الغر) ولا يقال الغر إلا لبياض الجبهة، وهو قليل ضيق ولو قلت البيض لكانت الجفان أوسع والمعنى أتم وأعم، وقلت (يلمعن) واللمعان الضوء الضعيف، ولو قلت يشرقن لكان أولى لأن الإشراق أبهر وأدوم في اللمعان، وقلت (بالضحى) والضحى الصباح ولا يأتي في هذا الوقت من الضيوف إلا القليل، ولو قلت بالدجى لكان أليق وأرشق، لأن الضيف أكثر طروقا بالليل منه بالنهار، وقلت (أسيافنا) وهو كذلك جمع قلة، ولو قلت سيوفنا لكان أكثر وأقهر، وقلت (يقطرن) دللت بذلك على ضعف القتل وقلة القتلى، ولو قلت يسلن أو يجرين لكان الدم أكثر انصبابا، وقلت (من نجدة) بالإفراد، ولو قلت من نجدات بالجمع لكان أحسن، وقلت (دما) بالإفراد أيضا، ولو قلت دماء لكان أغزر وأجدر بمقام الفخر، فهذه ثمانية أخطاء في بيت واحد من الشعر الذي تباهي به يا حسان !.

حسان : (مطرق الرأس منكسر البال، لا يجيب بشيء، والنابغة يتأمله "[1]

---

[1] - رمضان، محمد الصالح : الخنساء، ص ص 33، 34 .

إن هذه الحادثة التي اجتهد الكاتب في صياغتها مسرحيا وعرضها بأسلوب حواري ضمن موقف درامي مشوق، هي في الحقيقة حادثة تاريخية موثقة في كثير من مصادر الأدب ومراجعه* مع وجود اختلافات بسيطة في بعض جزئياتها، وهي الحادثة التي كثيرا ما تم الاعتداد بها في إبراز أوليات النقد الأدبي عند العرب في مرحلة ما قبل الإسلام، والملاحظ أن الكاتب في هذه المسرحية قد قام بتوظيف هذه الحادثة سعيا منه لإقناع المتلقي وتعميق شعوره بعظمة شاعرية الخنساء حتى و لو كان الأمر على حساب الحقيقة العلمية المعروفة ، و الحق أن الأديب لا يحاسب على إثبات الحقيقة التاريخية ، و لكنه يحاسب على البناء الفني دون إخلال أو تشويه للواقع ، و من الواضح أن هذه الحقيقة لم تغب عن بال كاتبنا محمد الصالح رمضان ، بدليل تلك الملاحظة التي دونها في نهاية هامش المشهد الثاني من الفصل الأول من المسرحية ، حيث يقول : " قد يلاحظ علينا اعتماد شيء من الأساطير تارة و الاتكال على الخيال تارة أخرى ، في موضوع تاريخي بحت ، و الجواب أن الروايات التاريخية كالقصص الواقعية ، إذا كان سداها الحقيقة ، فلحمتها الخيال إن لم يكن ذلك إكسير حياتها ."[1]

وتدور حوادث المشهد الثالث والأخير من هذا الفصل الأول بإحدى مناحات الجاهلية في الحرم المكي، وذلك بعد غزوة بدر وانتصار المسلمين على المشركين، فنرى نسوة مرتديات السواد يبكين رجالهن ويرثينهن بالأشعار البليغة المؤثرة في جو من الحزن والأسى، ثم يأتي دور الخنساء فتبكي أخاها صخرا وترثيه، ويسوق المؤلف حوادث المشهد في اتجاه التباري بين النسوة النائحات حول من تكون أفجع مصيبة، فتقع ملاسنة بين الخنساء وهند بنت عتبة التي تدعي أنها أعظمهن فجيعة بمقتل أبيها عتبة بن ربيعة، وعمها شيبة، وأخيها الوليد، غير أن الخنساء تنبري لها مستصغرة مصيبة غريمتها هند بالمقارنة مع مصيبتها هي في فقد والدها عمرو بن الشريد وأخويها صخر ومعاوية، والملاحظ أن الكاتب قد أحسن في هذا المشهد نسج حبكة الصراع مازجا بين عواطف الحزن في المناحة ، وعواطف التباهي بالمصاب من فقد للأهل و الأقربين في المفاخرة .

* - الثابت في مصادر الأدب العربي أن هذا الحكم النقدي في حق الشاعر حسان بن ثابت قد صدر من قبل النابغة الذبياني وليس الخنساء كما ورد في المسرحية، ولعل الأمر يكون قد التبس على المؤلف محمد الصالح رمضان ، و قد يكون قصده لغاية فنية .

ينظرمثلا : أ- الأصفهاني : الأغاني، ج9، دار الثقافة بيروت 1962، ص ص 330 ن 331 .

ب- المرزباني : الموشح، دار النهضة، مصر 1965، ص 82 .

[1] - رمضان، محمد الصالح : الخنساء ، ص 35

و قد كان على الكاتب في هذا المقام أن يورد بعض نماذج ما قالت كل نائحة ليصل إلى تفضل الخنساء على ما سواها مثلا.

وينتقل بنا المؤلف في الفصل الثاني من المسرحية إلى إبراز شخصية الخنساء بعدما دخلت في الإسلام، فنراها في المشهد الأول وهي تؤدي مناسك الحج في الحرم المكي، لكن وبينما يرتدي الحجاج البياض، فإن الخنساء مازالت ترتدي السواد حدادا على من فقدت، وهو ما جعل الحجيج ينكرون عليها ذلك خاصة بعدما رفعت عقيرتها بالبكاء على صخر ورثائه بشعرها أمام الكعبة، في حين المقام للتهليل والتكبير والتلبية، وفي ختام المشهد تتقدم منها إحدى النساء لتأخذها إلى بيت رسول الله – ص – بعدما دعتها إليه عائشة أم المؤمنين – ض - .

وفي المشهد الثاني نرى الخنساء وقد حلت ضيفة على عائشة أم المؤمنين بعد أن رحل عنها – إلى جوار ربه - زوجها النبي – ص- ووالدها أبو بكر الصديق – ض -، فيدور بينهما حوار تلقي خلاله الخنساء بعض مراثيها الجميلة على أسماع مضيفتها، ثم تحاول السيدة عائشة التخفيف عن الخنساء أحزانها، ناهية إياها عن إتيان عادات الجاهلية كالمبالغة في الحزن وارتداء السواد داعية إياها إلى الرضا بقضاء الله في غير سخط أو تبرم، والصبر على المصائب مهما كانت جليلة، والتفاؤل بأبنائها الأربعة مقدمة نفسها كعبرة، فهي صابرة على الرغم من فقدها زوجها سيد البرية ووالدها الصحابي الصديق .

وتجري حوادث المشهد الثالث والأخير من هذا الفصل الثاني في مجلس الخليفة عمر بن الخطاب – ض – حيث نرى الخليفة جالسا متربعا بين نفر من أصحابه يتحاورن في بعض شؤون المسلمين وتحرش أعدائهم من المجوس بثغورهم، ثم يدخل عليه ثلاثة رجال من بني سليم يشتكون للخليفة حال الخنساء بعدما برح بها الحزن وطوح بها الجزع إلى مهاوي الجاهلية الجهلاء، فيطلبون منه إحضارها وبذل النصيحة لها عساها تثوب إلى رشدها، وبعد حضورها يحاول عمر وعظها، ثم يخلص حواره معها إلى ما يأتي :

" عمر : اتقي الله يا خالة، واعلمي أن من تبكين هلكوا في الجاهلية فعلام هذا النحيب والبكاء الدائمان لمن هم اليوم حطب جهنم ؟ .

الخنساء :(وهي تبكي ..)ذلك أطول لحزني عليهم، وأدوم لبكائي يا عمر، فلئن كنت أبكي لهما من الثأر، فأنا اليوم أبكي لهما من النار (وتبكي .. ثم تبكي ...) .

عمر : (للسلميين وهو متأثر مما رأى وسمع) خلوا سبيل عجوزكم لا أبالكم، فكل امرئ بما كسب رهين، (والخنساء دائمة البكاء تذرف الدمع وتكفكفه ...) دعوها بعد اليوم وشأنها، فإن للمرء أن يبكي ما شاء لمصيبته وليس له أن يفعل مما نهى الله ورسوله، مما يدل على عدم الرضا بقضاء الله وقدره . "[1]

والملاحظ أن الكاتب قد استثمر مشاهد الفصل لتعميق الحس المأساوي في شخصية الخنساء وخاصة ما تعلق بالمبالغة في إظهار حزنها الشديد على فقد أبيها وأخويها، وهو الحزن الذي سيطر على حوادث المسرحية حتى غدا محور صراعها وحبكتها، ومجالا لصب مختلف النصوص الشعرية الرثائية التي تم توظيفها، فعلى الرغم من أن الخنساء قد دخلت في الإسلام إلا أنها لم تستطع التخلص من حزنها الشديد، بل إن هذا الحزن قد وجد في نفسها مبررا إضافيا لاستمراره، وذلك عندما علمت أن أحبتها قد هلكوا في الجاهلية، وأنهم اليوم حطب جهنم .

أما التحول الدرامي في مسار حزن الخنساء، فإننا نلحظه في مشاهد الفصل الثالث والأخير من هذه المسرحية، والذي حمل عنوان " تضحيتها في القادسية " حيث تحرض أبناءها الأربعة على الجهاد في سبيل الله، وتوصيهم بالمشاركة الباسلة في معركة القادسية دفاعا عن حياض الإسلام من تحرشات المجوس المشركين، حتى إذا ما وقعت المعركة وجاءت تباشير النصر المبين، ثم عاد جيش المسلمين، وانتظرت الخنساء عودة أبنائها مع العائدين، فإنها لم تجزع لما علمت باستشهادهم جميعا في المعركة، بل إنها عبرت للجندي الذي حمل إليها أخبار بطولاتهم ونعيهم عن إحساسها بالتشريف والافتخار باستشهادهم في سبيل الله قائلة :

" الخنساء : الحمد لله الذي شرفني بقتلهم في سبيله، وعزائي فيهم هذا النصر المبين، الذي أحرزوا عليه للإسلام والمسلمين، وإني لأرجو من الله أن يجمعني بهم في مستقر رحمته .

الجندي : آمين أمين يا رب العالمين . (وتنصرف العجوز، وقد ملكت جأشها بلا بكاء أو نحيب عائدة إلى منزلها، والجندي من خلفها يتأملها حتى تبعد عنه وتتوارى، ويبقى هو وحده في

[1] - رمضان، محمد الصالح : الخنساء، ص ص 69، 70 .

المسرح، فيصيح جذلا مسرورا): الله أكبر ...الله أكبر، هذه إحدى العبر، والله الذي لا أجل من اسمه، لو كانت نساؤنا جميعا كهذه، وأبناؤنا كأبنائها لما غلبنا أحد، ولملكنا السماء والأرض ...(ويرفع يديه إلى السماء) اللهم هب لنا إيمانا كإيمان الخنساء وصبرا كصبرها وثباتا وجهادا كثبات وجهاد أبنائها "[1]

ولعل الفكرة الرئيسة التي حرص المؤلف على تبليغها من خلال تشخيص مرارة تجربة الموت في حياة الخنساء، هي أن الإنسان قد لا يتقبل مقتل الأحبة سدى، ولكنه يتقبل استشهادهم في سبيل المبادئ العليا، فالخنساء التي رفضت مقتل أخويها وأمضت حياتها في الحزن الشديد والبكاء المر عليهما، قد هدأت عواطفها في ختام المسرحية وأظهرت صبرا وإحساسا بالشرف على استشهاد أبنائها الأربعة في معركة القادسية، ذلك لأن مقتلهم لم يذهب سدى بل كان جهادا وتضحية في سبيل الله .

إن الدارس لمسرحية الخنساء لا يجد كبير عناء في الاهتداء إلى مضمونها التاريخي وهدفها التعليمي، فالحوادث والمواقف التي حفلت بها المسرحية وكذلك الشخصيات التي تعالقت معها، هي حوادث ومواقف وشخصيات حقيقية، كما أن النصوص الشعرية الواردة على لسان الخنساء في المسرحية هي ذاتها قصائدها ومراثيها المبثوثة في ديوانها، بل إن بعض أقوالها في الحوار المسرحي الذي أجراه المؤلف على لسانها ليتطابق أحيانا كثيرة لفظا ومعنى مع ما أوردته بعض المراجع التي تعرضت لترجمة حياتها، من ذلك مثلا ما أورده (فروخ، عمر) في ترجمته للخنساء حيث يقول: " ولما وفدت – الخنساء – على عمر بن الخطاب في المدينة – وكان لها من العمر خمسون عاما – قال لها عمر، وقد رأى شدة حزنها على أخويها : لماذا تحزنين عليهما وهما في النار ؟ فقالت له : ذلك أدعى لحزني عليهما، لقد كنت أبكي لهما من الثأر وأنا اليوم أبكي لهما من النار ! "[2]

ويقول أيضا حول تضحيتها بأبنائها في معركة القادسية : "و لقد كان للخنساء أربعة بنين، فلما سار العرب لفتح العراق جمعت بنيها الأربعة وحضتهم على القتال ونصرة الإسلام فخاضوا

---

[1] - رمضان، محمد الصالح : الخنساء، ص ص 102، 103.

[2] - فروخ، عمر : تاريخ الأدب العربي، ط4، ج1، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان 1981، ص 317 .

معركة القادسية واستشهدوا جميعهم، فلما جاءها النعي بمصرعهم لم تزد على أن قالت : الحمد لله الذي شرفني بقتلهم وأرجو أن يجمعني بهم في مستقر رحمته ."[1]

وصفوة القول فإن مسرحية : "الخنساء "حتى وإن لم يوفق كاتبها في أن يجعل من مأساة الخنساء عنصرا دراميا حادا يؤثر في المشاهد بحيث يعطف على هذه المرأة ويرثي لها كما خلص إلى ذلك (مرتاض، عبد الملك)[2]، إلا أن هذه المسرحية التاريخية قد استطاعت أن تبعث في ذاكرة المتلقي تراثا عربيا إسلاميا غنيا بالحوادث والمواقف والشخصيات والنصوص الأدبية الجيدة، وهو التراث الذي حرص المؤلف على تعليمه للمتلقي بأسلوب مسرحي .

---

[1] - فروخ، عمر : تاريخ الأدب العربي ، ج1 ، ص ص 317، 318 .

[2] - مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931- 1954)، ص 408 .

د - الخلاصة:

لقد تفاعل المسرح الجزائري منذ نشأته في عشرينيات القرن الماضي مع التراث التاريخي الذي شكل ذاكرة الشعب الجزائري، ووسم مسيرته عبر الأزمنة والعهود المختلفة، والحقيقة أن إقبال المسرح الجزائري على النهل من التاريخ لم يكن لأسباب فنية وحسب، وإنما لأسباب سياسية في الأساس، ذلك أن الاستعمار الفرنسي الذي كابده الشعب الجزائري لأكثر من قرن من الزمن، قد سعى إلى تغييب التاريخ الجزائري ومحوه تماما، وهو ما جعل المسرح الجزائري ينهل من منبع التاريخ لينقذه من براثن التغييب والمحو من جهة، وليستعمله أداة في مقاومة الاستعمار من جهة ثانية .

وخلال إنجازنا لهذا الفصل من الأطروحة، لاحظنا تعدد المصادر التاريخية التي طعمت المسرحية التاريخية الجزائرية، فوجدنا مسرحيات توظف التاريخ المغربي القديم، وأخرى تتوسل بتوظيف التاريخ النوميدي والأمازيغي، كما وجدنا مسرحيات توظف التاريخ العربي الإسلامي، وما يلاحظ على هذا التوظيف أن الكتاب يتفاوتون عمقا وسطحية، فبينما وجدنا مسرحيات تاريخية تحسن إدراك التاريخ ووعي الواقع والعلاقة التفاعلية بينهما، وجدنا مسرحيات أخرى لا تعدو أن تكون عرضا مجانيا لحوادث التاريخ وشخصياته دونما رؤية فنية واضحة، وكأن المسرحي يتوسل بالحكاية أو الشخصية التاريخية لأنه عاجز عن تقديم عقدة مسرحية من إبداعه ،فيلجأ لجاهزية التاريخ، ومن بين هذا النوع من المسرحيات التاريخية التي وجدناها تعيد تصوير التاريخ كما هو، ودونما وجود رؤية فنية لذلك التوظيف يمكن أن نذكر مثلا المسرحيات الآتية :

- مجموعة تمثيليات : " الشاعر الزنجي وأخواتها "[1] للشاعر(السائحي، محمد الأخضر عبد القادر)، وهذه التمثيليات هي : " نصيب : الشاعر الزنجي " و" ابن زيدون بين قرطبة وإشبيلية " و" ابن خلدون "، فنحن في هذه التمثيليات لا نكاد نتبين رؤية فكرية ولا بناء فنيا مقنعا، كأن شاعرنا يريد – فقط – أن يكون له حضور في الإبداع المسرحي، والواقع أن حضوره الشعري أكثر إقناعا مضمونا وفنا من حضوره في الإبداع المسرحي .

---

[1] - ينظر السائحي، محمد الأخضر عبد القادر : الشاعر الزنجي وأخواتها، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990.

- مسرحيتين للكاتب (نويوات، موسى الأحمدي) [1] واحدة بعنوان " أبو محجن " والأخرى بعنوان " أبو جعفر المنصور" .

والملاحظ أيضا أن الغايات السياسية تأتي – في تقديرنا - في مقدمة توظيف التاريخ في المسرحية التاريخية الجزائرية، فأغلب المسرحيات التاريخية إنما تقنعت بالتاريخ لمقاومة الاستعمار الفرنسي، سواء خلال وجوده مثلما رأينا ذلك في مسرحية " حنبعل " لأحمد توفيق المدني، و" يوغرطة " لعبد الرحمان ماضوي ،أو حتى بعد الاستقلال مثلما وجدنا ذلك في مسرحية " أبوليوس "[2] للشاعر أحمد حمدي، فقد ظل وهج الثورة التحريرية ملتهبا في صدور المبدعين المسرحيين الجزائريين إلى اليوم، وما أكثر ما صور الكاتب (ميهوبي، عز الدين) تاريخ الثورة الجزائرية وملاحمها البطولية في مسرحياته .

كما نلاحظ أن الغايات التعليمية حاضرة بقوة في المسرحية التاريخية الجزائرية، حيث يمكننا تصنيف كل مسرحية تعيد تشخيص التاريخ كما هو، في باب المسرحية التاريخية ذات الغاية التعليمية، لأن ظروف الجزائر تحت ويلات الاستعمار قد دفعت المسرحيين – بالفعل – إلى عرض التاريخ الجزائري وتلقينه للأجيال بواسطة ما يمكن أن نسميه (بيداغوجيا المسرح).

غير أن الغايات الاجتماعية الإصلاحية هي الأقل حضورا في توظيف التاريخ في المسرح الجزائري، وربما يكون ذلك بسبب أن المسرحية الاجتماعية لا تحتاج كثيرا إلى أقنعة تاريخية قدر حاجتها لاستعمال حبكة واقعية .

---

[1] - ينظر ابن خيرة، نجيب : الأديب موسى الأحمدي نويوات (حياته وآثاره)ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومه، الجزائر 2003 .

[2] - ينظر حمدي، أحمد : (مسرحية أبوليوس)، الأعمال الشعرية غير الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2007 .

الفصل الثالث:توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري.

أ-التوظيف السياسي للشخصية الدينية :

01- مسرحية : (بلال بن رباح)لآل خليفة، محمد العيد، أو المقاومة بالصبر والثبات

02-مسرحية :(تغريبة جعفر الطيار) لوغليسي، يوسف، أو الوطن بين الفتنة والمصالحة

ب-التوظيف التربوي للحوادث والمناسبات الدينية من خلال :

01-مسرحية : (المولد) للجيلالي، عبد الرحمن، أو بزوغ الحق وأفول الباطل .

02-مسرحية :(الناشئة المهاجرة) لرمضان، محمد الصالح، أوالصبر صبران ...

ج- الخلاصة

أ-التوظيف السياسي للشخصية الدينية :

1- مسرحية : (بلال بن رباح)[1] لآل خليفة، محمد العيد، أو المقاومة بالصبر والثبات .

لعله من المفيد أن نشير في البداية إلى أن عملية التوظيف السياسي للشخصية الدينية في المسرح الجزائري يتحكم فيها عاملان متناقضان ومتصارعان هما :

- أولا عامل الترغيب بحكم الظروف السياسية للجزائر، وهي ترزح تحت نير الاستعمار الفرنسي الذي سعى جاهدا إلى محو مكونات شخصيتها ولعل أهمها المكون الديني وذلك استجابة لسياسة التنصير التي انتهجها الاستعمار، فكان اهتمام المسرحي الجزائري باستدعاء هذا البعد الديني يشكل بالنسبة إليه ملمحا من ملامح المقاومة الثقافية، ومطلبا من مطالب إحياء الهوية الوطنية والدفاع عنها بمواجهة سياسة الاجتثاث والتنصير المنتهجة من قبل الفرنسيين الذين " عزموا على إبادة العنصر الإسلامي في الجزائر "[2]، وهو ما أدى إلى نشوء رد فعل عكسي بالنسبة للمسرحيين الجزائريين، تمثل في إحياء كل ما يمت بصلة للبعد الديني الإسلامي للشعب الجزائري واستلهامه مسرحيا. ومن هنا كان التوجه نحو التوظيف السياسي للشخصية الدينية .

- وثانيا عامل الترهيب لأن الشخصية الدينية تكتسي في المرجعية السوسيو ثقافية العربية، بطابع القداسة، ولذلك فإن الفنان المسرحي لا يجد في توظيفها حرية كبيرة، بل الأكثر من ذلك فقد " يشعر ببعض التحرج أمام الأحداث الدينية، أو أمام الشخصيات الدينية الأساسية، ولا سيما شخصيات الأنبياء والرسل ...فالكاتب المسرحي يهرب من توظيف هذه الشخصيات خشية الوقوع في تأويلها، واستعارة بعض صفاتها، أو إسقاط العصر على حياتها المقدسة . لذلك كان دائما ينقلها كما هي في مصادرها التراثية الدينية ."[3]

لقد حاول المسرح الجزائري منذ بواكير مسرحياته الأولى مراعاة هذين العاملين، وفي هذا المجال نجد مسرحية (بلال بن رباح)التي ألفها محمد العيد آل خليفة " سنة 1938، و لم يتم نشرها

---

[1] - آل خليفة، محمد العيد : « بلال بن رباح »، محمد العيد آل خليفة، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، خرفي، صالح، م، و، ك ،الجزائر . 1986

[2] - دبوز، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة، ج1، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2007، ص 21

[3] - إسماعيل، سيد علي : أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص 185

إلا سنة 1950 نظرا لظروف الحرب، وندرة المطابع العربية في ذلك الوقت"[1]، حيث يمكن تصنيفها أول نموذج للمسرحية الشعرية الجزائرية الناضجة فنيا – فيما نعلم - ،و المراهنة على التوظيف السياسي للشخصية الدينية .

إن مسرحية (بلال بن رباح) هي مسرحية شعرية من فصلين، يضم فصلها الأول ثمانية مشاهد ويحتوي فصلها الثاني على تسعة مشاهد، صور فيها الشاعر عذابات الصحابي الجليل (بلال بن رباح) في سبيل عقيدته وثباته على مبدئه، والدارس لهذه المسرحية يلاحظ أن الشاعر محمد العيد آل خليفة " يركز على المعاني التي ترمز إليها مواقف بلال من جلاديه ومضطهديه، ليدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة»[2] . فالمسرحية غنية بقيم التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغت جبروت الظالم المعتدي، وهي القيم التي نجدها موزعة في مختلف المواقف الدرامية التي تضمنتها.

تجري مشاهد الفصل الأول من المسرحية كما هو موضح في الإرشادات الجانبية التي خطها المؤلف في " جانب فسيح خارج بيت أمية بن خلف وقد أقبل عليه الليل وأرسل إليه القمر أنواره الفضية "[3]، ويمهد الشاعر محمد العيد آل خليفة في المشاهد الأولى من هذا الفصل لحوادث مسرحيته ولجوهر الصراع الذي تنهض به شخوصها، فنتعرف على شخصية (أمية) الذي نراه متكئا مفتخرا بعلو حسبه ونسبه وسيادته على قومه .

" أمية : أنا سليل الشرف   أمية بن خلف
نادي كعبة الأدب   يؤمه جل العرب "[4]

و في غمرة اعتداده بنفسه، يوجه أوامره لعبده (بلال) بإعداد مجلس السمر الذي يؤمه سراة القوم، وفي الوقت الذي يذهب فيه (أمية) لاستقبال ضيوف مجلسه، فإننا نرى (بلال) وهو يبوح في وحدته بضيقه الشديد من وضعية العبودية التي يكابدها، ومما يقوله :

---

[1] - العيد، ميراث : أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة 1988 ص 100

[2] - الركيبي، عبد الله : تطور النثر الجزائري الحديث، ص 220 .

[3] - آل خليفة، محمد العيد : بلال بن رباح، ص 153

[4] - المصدر نفسه : ص 154

" بلال : آه من الرق آه   قد ضقت بالرق ذرعا
لو أني كنت حرا   صدعت بالدين صدعا "[1]

هكذا تضعنا المسرحية بمواجهة شخصيتين مختلفتين تماما، أحدهما سيد مشرك، والآخر عبد مؤمن، وإذا كان شغف الأول يتمثل في الاعتداد بنفسه والاستمتاع بالسهر مع أصحابه، فإن الحوار الداخلي الذي يجريه الثاني يكشف عن شغفه بالحرية، وخوفه الشديد من افتضاح سر إيمانه بالرسالة المحمدية لدى سيده المشرك .

ولقد كاد الهم والغم والخوف أن ينسي (بلال) أوامر سيده (أمية) ببسط الفراء على الأرض وإعداد مجلس سمر الضيوف من بعض أسياد قريش القادمين لتوهم، لولا تنبيه سيده له من جديد، وفي المشهد الرابع يحضر الضيوف وهم (عقبة بن أبي معيط) و(عتبة بن ربيعة) و(النضر بن الحارث)، (الوليد بن المغيرة)، فيتبادل (أمية بن خلف) معهم عبارات التحية والترحيب، قبل أن يأمر عبده (بلال) بإحضار خير الشراب، وبعد خروج (بلال) لتنفيذ الطلب، يقوم (عقبة بن أبي معيط) بتحذير (أمية) من أمر إسلام عبده (بلال)، وعندما يواجه السيد المشرك عبده المؤمن، فإن هذا الأخير لا ينكر أمر إسلامه، بل نراه وهو العبد الضعيف الخالي من أي سلاح عدا سلاح الإيمان، يواجه سيده (أمية) وضيوفه المشركين بعزيمة راسخة وإيمان قوي صادق :

" بلال : أجل سيدي قد كان ذاك حقيقة   كما قال لا أخفي عليك الحقائقا
أمية :   صبأت إذا ؟ !.
بلال : آمنت بالله وحده   فما كان غير الله ربا وخالقا
وأسلمت سرا مذ عرفت محمدا   وصرت مقرا بالشهادة ناطقا
أمية :   غويت فتب يا عبدا !
بلال :   ما أنا تائب
أمية :   أتأبى وفاقي ؟ !
بلال :   لن تراني موافقا
فلم أر لي ربا سوى الله حافظا   و لم أر لي ربا سوى الله رازقا

---

[1] - آل خليفة، محمد العيد : بلال بن رباح ، 154

وما اللات والعزى وإن لذتم بها   بمغنية عنكم من الرزق دانقا

أمية :   لك الويل من بطشي

عتبة : لك الويل جانيا   على اللات والعزى

الوليد :   لك الويل مارقا

أمية (غاضبا ثائرا شاهرا سيفه) :

تهيأ لسيفي اليوم أطعنك طعنة   به ثرة تبقيك في الدم غارقا

عتبة (حائلا بين أمية وبلال):

أمية تب إلى الرشد   ولا تحمل على العبد

أرى في العبد لي رأيا   فرد السيف إلى الغمد

(يغمد أمية سيفه)

أمية : وما ذا الرأي ؟

عقبة :   هيهات   فكل الرأي لا يجدي

عتبة : أرى بالعبد وسواسا   وأعراض ضنى معدي

نادي كاهن الحي   ونستفتي ونستهدي

ونستشفيه للعبد   عسى يشفيه من بعد "[1]

إن هذا المقتطف يشخص طرفي الصراع الدرامي، ممثلا في قوة الإيمان التي يجسدها (بلال بن رباح) من جهة، وقوى الشرك التي يشخصها (أمية بن خلف) ومن معه من غلاة الشرك في قريش من جهة ثانية، وعلى الرغم من عدم تكافئ القوتين المتصارعتين، إلا أن (بلال) العبد الضعيف والمؤمن القوي لا يبدي جبنا أو تزعزعا أمام تهديدات سيده (أمية) له بالتعذيب والقتل، بل على العكس من ذلك فإنه يتمسك بدين محمد – ص – ويتحامل على آلهة قريش، وهو ما أوقع الرعب والسخط في نفوس المشركين الذين لم يجدوا بدا من اللجوء للكاهن عله يشفي (بلال) مما أصابه من وسواس وجنون فيما يظنون .

---

[1] - آل خليفة، محمد العيد : بلال بن رباح، ص ص 158، 159

وفي المشهد السابع نرى (بلال) وهو يسخر من كاهن الحي، ويعلن إيمانه القاطع بالرسالة المحمدية، وهذا أمام ذهول (أمية) وضيوفه الذين راحوا يهللون بقدوم الكاهن وقد رأوا في حضوره إنقاذا لما ألم بهم من مصيبة وفضيحة إثر إسلام العبد (بلال)، وفي مشهد هو أقرب للكوميديا الساخرة منه إلى المأساة، يتولى الكاهن تلاوة تعويذات طافحة بالخزعبلات على أسماع (بلال) الذي لا يفتأ يردد كلمات الإيمان بالله الواحد الصمد، ليقرر المشركون في ختام هذا الفصل الأول تقييد (بلال) في الرمضاء وتعذيبه .

" الكاهن : تقدم

بلال : قل هو الله

الكاهن : إذن فالعبد معتوه

(الكاهن يعوذه بالتعويذة التالية)

أعيد العبد بالزعزع وبالنجم إذا يلمـــع

وبالحية والضفـــدع وبالبومة والبــــوه

أعيد العبد بالهبهـــب وبالسارين في السبسب

شقعقول وشلعبب وشرنوع وشمنوه

بني الشرق بني الغرب بني العجم بني العرب

هذى العبد من الكرب بحق اللات فكوه

بلال : أفق أنت هو الهاذي وصه ما أنت أستاذي

تولى الله إنقاذي فلـــن أبـــرح أدعوه

أقلني لست مغرورا فما أرجوك أظفورا

وخل الكذب والزورا فشيطانك مسفوه

عقـــبة : طغى العبد

أمـــيه : طغـــى العبـــد فما من ردعه بد

عقبـــة : أيشتد ويحتد على الشيخ ويجفوه ؟

أميـــه : خذوا العبد فغلوه وفي الرمضاء صلوه

أذلـــوه

جميعا : (يهجمون عليه صائحين) : أذلــــــوه وتحت الأسر خلوه "[1]

لقد جاء هذا المشهد وفق مقولة (شر البلية ما يضحك) حيث إن الموقف الدرامي الذي يواجهه (بلال) هو موقف مأساوي يحاول فيه رهط من المشركين رد مسلم عن دينه، غير أن الأسلوب الذي سلكه هؤلاء الرهط في تحقيق غايتهم، لهو أسلوب يثير الضحك والتهكم، حتى إن المتأمل في الموقف ككل وفي نص تعويذة (الكاهن) لا بد وأن يتذكر مجالس الطرقيين والمرابطين الجزائريين في معالجة المجانين بالدروشة والدجل، ويبدو أن الشاعر محمد العيد آل خليفة قد استحضر في هذا المشهد مجالسهم تلك بقصد السخرية منهم والتهكم عليهم، خاصة وأن شيوخ الطرقيين في عمومهم كانوا متعاونين مع الاستعمار في تشويه الدين وتجهيل الأمة .

أما حوادث الفصل الثاني فتجري في " بطحاء محصبة بين شعاب مكة ترمضها الشمس بأشعتها المحرقة في حر الظهيرة "[2] ،حيث نرى (بلال) مكتوفا وتحت التعذيب مثقلا بالصخر والصبيان من حوله يرقصون ويصفقون وينشدون ويتصايحون به، ويرجمونه بالحجارة ساخرين من آلامه، وعلى الرغم من شدة التعذيب إلا أن عزيمة (بلال) لا يفلها الصخر ولا الحديد . بل إنه ليبدو غارقا في عبادة الله صابرا ثابتا غير مبال بما حوله وبما يلاقيه من الشقاء في سبيل دينه

" بلال : أحد أحد أحد أحد
سبحانه هو الصمد
لا والد ولا ولد
أحد أحد أحد أحد
هو الملا ذ المعتمد
هو الحمى هو السند
أحد أحد أحد أحد "[3]

و على الرغم من محاولات الصحابي (ورقة بن نوفل) ثني (أمية) عن تعذيب (بلال) إلا أن (أمية) يخير (بلال) بين أمرين لا ثالث لهما : ترك الإسلام أو الموت .

---

[1] - آل خليفة، محمد العيد : بلال بن رباح، ص ص 161، 162 .

[2] - المصدر نفسه، ص 163

[3] - المصدر نفسه، ص 166

"أمية : ورقة انصرف فلست سامعا للعذل

أمامه أمران ما من ثالث عندي يلي

أن يترك الإسلام، أو يقتل شر مقتل"[1]

ولكن (بلال) يواجه تهديدات سيده (أمية) بمزيد من الثبات والتحدي، حتى إن (أمية) ليستل سيفه ويهجم على عبده (بلال) ليقتله، وفي هذا الوقت يصل (أبو بكر الصديق) ليعرض على (أمية) بيع العبد له، و لم يجد (أمية) في هذا الموقف سوى فرصة لإنقاذ جبروته من الهوان على يد عبد ضعيف أعزل، فقرر بيع (بلال) بتسع أواق، وتختتم المسرحية بحوار مؤثر بين (أبو بكر) و(بلال) الذي لم يخف سعادته الغامرة بالحرية وبالانتصار على طغيان سيده المشرك (أمية) :

" أبو بكر : ضعوا عن بلال يا عبيد قيوده فإن بلالا من كرام رفاقي

(يفك العبيد بلال من قيوده)

لك الله فانهض يا بلال مفارقا أذى الأسر والتعذيب كل فراق

صبرت طويلا يا بلال على الأذى وأسلمت للرحمن دون نفاق

فها أنا أحبوك العتاق لوجهه ومن فضله أرجو قبول عتاقي

بلال : وقيت أبا بكر حياتي من الردى لك الله من كل المهالك واق

وأنقذتني من رق مولى مشدد علي بظلم آخذ بخناقي

تقبل أبا بكر عناقي فلم أجد جزاء على الإحسان غير عناقي

(يتعانقان)"[2]

إن الدارس لهذه المسرحية لا بد وأن يلاحظ استيفاءها لقواعد المسرح الشعري الكلاسيكي وخاصة ما يسمى بقانون الوحدات الثلاث الزمان والمكان والموضوع، إضافة إلى نصاعة لغة الحوار الذي جاء بلغة شعرية راقية، كما أن الموضوع مستمد من التاريخ القديم، حيث نلاحظ تقيد الشاعر محمد العيد آل خليفة بالصدق التاريخي فيما يخص الصراع والشخصيات التي تضمنتها المسرحية مقارنة مع ما أوردته المراجع التاريخية[3] حول إسلام الصحابي الجليل (بلال بن

---

[1] - آل خليفة، محمد العيد : بلال بن رباح ، ص 169

[2] - المصدر نفسه، 171

[3] - ينظر : محمد خالد، محمد : رجال حول الرسول، ط3، دار الكتاب العربي، لبنان 1984

رباح) ،و صبره على تعذيب سيده (أمية بن خلف) له، ثم عتقه على يد (أبو بكر الصديق) حتى لكأن المسرحية في ظاهرها مجرد تصوير أمين لتلك الحوادث المؤثرة بهدف بث العبرة والموعظة، فقد كان لبلال " موقف ليس شرفا للإسلام وحده – وإن كان الإسلام أحق به - ولكنه شرف للإنسانية جميعا .. لقد ثبت لأقسى ألوان التعذيب ثبات الأبرار العظام .. ولكأنما جعله الله للناس مثلا على أن سواد البشرة، وعبودية الرقبة، لا ينالان من عظمة الروح إذا وجدت إيمانها، واعتصمت بباريها، وتشبثت بحقيقتها ..و لقد كان بلال درسا بليغا للذين في زمانه، وفي كل زمان .. للذين على دينه، وعلى كل دين .. درسا فحواه أن حرية الضمير وسيادته لا يباعان بملء الأرض ذهبا، ولا بملئها حرابا وعذابا .. لقد وضع عريانا فوق الجمر على أن يزيغ عن دينه، أو يزيف اقتناعه فأبى .. لقد جعل الرسول والإسلام، من هذا العبد الحبشي المستضعف أستاذا للبشرية كلها في فن احترام الضمير والدفاع عن حريته وسيادته ."[1]

إن الدارس الحصيف، إذا وضع المسرحية في السياق التاريخي الذي أنتجت فيه، لابد وأن يستشف ثراءها بدلالات الصبر في سبيل المقاومة السياسية التي تهدف إليها، فقد جاءت هذه المسرحية المتميزة في مضمونها وشكلها والجزائر ترزح تحت احتلال فرنسي استعبد الشعب الجزائري أيما استعباد فاستباح أرضه وعرضه، وسعى لاجتثاث شخصيته وهويته محاولا رده عن دينه وانتمائه الحضاري، وذلك وفق سياسة منهجية مدروسة عرفت بسياسة التنصير والفرنسة، ولقد تصدت الحركة الوطنية الجزائرية لهذه السياسة الاستعمارية من خلال مجموعة من الآليات احتلت فيها الثقافة مكانة متميزة، وغني عن التذكير في هذا المجال بالدور المحوري الذي اضطلعت به جمعية العلماء المسلمين الجزائريين منذ تأسيسها سنة 1931 في الدفاع عن شخصية الجزائر وهويتها، وإن الشاعر محمد العيد آل خليفة الذي كان عضوا نشيطا في جمعية العلماء، قد أحسن مقاومة السياسة الاستعمارية من خلال مسرحية (بلال بن رباح)، فهي – المسرحية – لا تكتفي بتشخيص الواقع الجزائري تحت الاحتلال الفرنسي، بل إنها تستلهم من صبر (بلال) وثباته على دينه ما يصلح أن يكون تحريضا للشعب الجزائري على الصمود في وجه سياسة الاجتثاث والاستئصال التي ينتهجها الاستعمار، وكأن (بلال بن رباح) المتمسك بدينه الطامح للحرية والانعتاق ،هو هذا الشعب الجزائري المستعمر والمستعبد، وكأن (أمية بن خلف) الطاغية المتجبر

---

[1] - محمد خالد، محمد: رجال حول الرسول، ص ص 106، 107

هو هذا الاستعمار الفرنسي الحريص على اغتصاب الجزائر أرضا وهوية، فالتشابه قائم بين الموقفين، موقف تحدي المسلمين الأوائل لظلم المشركين، وموقف تحدي المقاومين الجزائريين لقهر الاستعمار الفرنسي، ويضاف إلى الموقفين اللذين نجح في اختيارهما الشاعرالشكل الفني الجديد آنذاك في الساحة الأدبية الجزائرية، فالشعر لم يسبق أن استعمل في المسرح الجزائري، فضلا عن جدة المسرح بشكل عام، وهذا ما يجعل من هذه المسرحية وهذا الشاعر رائدا في هذا المجال .

وإذا كان محمد العيد آل خليفة في مسرحيته قد نجح في تحقيق الصدق التاريخي على مستوى الصراع والشخصيات، فإن ذلك لم يحرمه من السعي نحو تحقيق الصدق الفني ،حيث استثمر الإمكانيات الفنية للمسرح الشعري الكلاسيكي من أجل خلق مساحة مشتركة بين الماضي الذي تصوره المسرحية والحاضر الذي تعالجه، بطريقة فنية ،و بالتالي إعطاء المسرحية أبعادا سياسية مقاومة من خلال تعميق الصراع الدرامي والذي تجلى عموديا في رفض (بلال) الشرك بالله وتمسكه بعقيدة التوحيد، كما تجلى أفقيا بين العبد (بلال) وسيده (أمية)، وهذا بالإضافة إلى الصراع الداخلي الذي عاشه (بلال) ذاته وهو يواجه التعذيب حاثا جسمه على الصبر والجلد، " وإذا كان بلال يبدي صبرا قويا جبارا في مواجهة العذاب الشديد، ويرفض أن يغير أو يبدل دينه الذي آمن به، فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر، ويتمسك بدينه، وبربه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج مما فيه من إحن، كما هيأ الله تعالى أبا بكر لينقذ بلالا ."[1]

لقد نجحت– في تقديرنا - مسرحية (بلال بن رباح) في بث جسور التواصل بين الماضي الذي تصوره والحاضر الذي تعالجه وأبدعت فيه هذه المسرحية، حيث إنها استلهمت من الصراع الذي خاضه (بلال) ضد قوى الشرك، ما يعزز دعوة الشاعر الشعب الجزائري المسلم لمقاومة الاستعمار الفرنسي.

غير أن رؤية المؤلف في تشخيص هذا الصراع السياسي وفق منظور ديني وحسب، قد اتسمت ببعض السطحية لأن " الاستعمار الفرنسي للجزائر كان اقتصاديا في المقام الأول، وإن كان قد لجأ إلى محاربة الدين وسيلة لطمس الهوية الجزائرية، و لم يكن ذلك غاية في حد ذاته . لذلك كانت هذه الفكرة كثيرا ما تغيب عن أذهان الكتاب في أعمالهم المسرحية . وهذه خاصية

---

[1] - جلاوجي، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 58 .

تكاد تكون عامة على الإنتاج الأدبي ذي التوجه الإسلامي الذي كان يمثل فكر (جمعية العلماء)، إذ كانوا يعتقدون أن هدف فرنسا الأساسي في الجزائر هو القضاء على الدين والعروبة ...فهؤلاء جميعا ينظرون إلى الاستعمار من خلال فكرة دينية، ويصورون الصراع القائم على أساس ديني أي صراع المسلمين ضد الكفرة بأسلوب مبالغ فيه، فلا يبحثون عن الجذور الأساسية للقضية ليرصدوا بعدئذ العوامل والأسباب الحقيقية الباعثة على الصراع ."[1]

وصفوة القول هو أننا يمكن أن نجمل بعض ملامح التوظيف السياسي للشخصية الدينية في هذه المسرحية فيما يأتي :

- إحياء التاريخ الإسلامي ومآثره الزاخرة بالبطولات، في زمن يسعى فيه الاستعمار إلى قطع صلة الشعب الجزائري المسلم بماضيه الإسلامي المجيد .

- اتخاذ شخصية (بلال) قناعا للتعبير عن ثبات الذات الجزائرية المتمسكة بدينها الطامحة إلى الحرية والانعتاق من العبودية .

- دعوة الشعب الجزائري من خلال صبر (بلال) وثباته على مبدئه، إلى التمسك بشخصيته وهويته وعلى رأسها دينه الإسلامي الحنيف في مواجهة سياسة التنصير والاجتثاث التي ينتهجها الاستعمار الفرنسي في حقه .

- وفي المجال الفني – هذا هو الأهم في دراستنا الفنية – هو أن مسرحية (بلال بن رباح) تعد رائدة في شكلها – المسرح الشعري – بالنظر إلى زمنها، فالمسرح في الجزائر، وحتى في الوطن العربي كان في بداياته، فضلا عن توظيف الشعر في المسرح، فالشاعر محمد العيد آل خليفة في الجزائر لا يقل مكانة فنية في هذا المجال عن مكانة أحمد شوقي في مصر وفي الوطن العربي عموما.

---

[1] - ميراث، العيد : أدب المسرحية العربية في الجزائر، ص ص 104، 105 .

2- مسرحية (تغريبة جعفر الطيار)[1] لوغليسي، يوسف، أو الوطن بين الفتنة والمصالحة.

يصور نص (تغريبة جعفر الطيار) موضوع الفتنة السياسية التي عصفت بالجزائر عقب توقيف المسار الانتخابي سنة1991، والنص – كما يصفه صاحبه- : " دراما شعرية قصيرة في مشهدين "[2]، كتبت " في خريف 1996 "[3]، وقد صدرت طبعتها الأولى سنة 2000 .

ونلاحظ من خلال هذه التواريخ أن نص (تغريبة جعفر الطيار) قد جاء ليعبر عن واقع سياسي جزائري قائم، ويبشر في الوقت نفسه بموقف سياسي قادم، هو ما عرف بالمصالحة الوطنية.

ويقوم الكاتب (وغليسي، يوسف) في نص (تغريبة جعفر الطيار) بتوظيف موقف الصحابي (جعفر بن أبي طالب) المعروف بلقب (جعفر الطيار)، في محاورته لملك الحبشة (النجاشي) حيث انبرى (جعفر) للمرافعة عن الدين الجديد، والدفاع عن أصحابه المهاجرين، وذلك عندما أوفدت قريش سفيريها وهما (عمرو بن العاص) و(عبد الله بن أبي ربيعة) لمحاولة إقناع ملك الحبشة بطرد أولئك المسلمين المهاجرين، لكن (جعفر) برجاحة العقل والمنطق استطاع أن يقنع (النجاشي) بصدق الدعوة المحمدية ،و أن يرد بذكائه الوقاد على كيد المشركين، فكان الطرد من نصيب سفيري قريش، في حين كان الترحاب من نصيب (جعفر) ومن كان معه من المسلمين .

ولقد اشتهرت هذه الحادثة أو المحاورة ولنقل المناظرة التي جرت بين (جعفر) و(النجاشي) من جهة، وبين (النجاشي) و(عمرو بن العاص) من جهة ثانية حتى حفلت بها كتب السيرة[4]، وسميت " يوم المحاورة "[5]، وعدت من أهم المواقف التي عكست شدة الصراع بين قوة الإيمان وقوة الشرك في حضرة مجلس مسيحي، هو مجلس (النجاشي) الملك الذي لا يظلم عنده أحد .

---

[1] - وغليسي، يوسف : تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة - الجزائر سنة 2003 .

[2] - المصدر نفسه، ص 42 .

[3] - المصدر نفسه، ص 57 .

[4] - ينظر :1-ابن الجوزي، جمال الدين أبي الفرج :صفة الصفوة ،م1، ج1، دار الكتب العلمية ،لبنان 1999، ص-ص 264، 267.
2- المباركفوري، صفي الرحمن : الرحيق المختوم، ط4، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2002، ص –ص 117- 119.
3- الغزالي، محمد : فقه السيرة، ط4، منشورات مكتبة رحاب، مطبعة م، و، ف، م، الجزائر 1997، ص- ص 113- 116.

[5] - محمد خالد، محمد : رجال حول الرسول، ص 337 .

لقد استوحى (وغليسي، يوسف) هذا الموقف، فصور الضحايا الإسلاميين الأبرياء جراء الصراع الدموي الذي جرى بين السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة، الهاربين من بطش الاقتتال الهمجي، كما لو أنهم (جعفر الطيار) وأصحابه الفارين إلى الحبشة للاحتماء بعدالة ملكها (النجاشي)، ويشخص لنا الكاتب من خلال الحوار الذي يدور بين (جعفر) و(النجاشي) واقع المأساة الوطنية التي شهدتها الجزائر في نهاية القرن العشرين .

في المشهد الأول من هذه المسرحية الشعرية القصيرة نرى (النجاشي) يسائل (جعفر) عن هويته وأحوال بلاده، فيجيبه (جعفر) مصورا ما ألم بالبلاد من فتنة ومن دماء وآلام وجراح:

" النجاشي : من أنت يا هذا المسربل بالشكوك ؟

جعفر : أنا جعفر الطيار جئت مع

الرياح على جناح الرعب، ،

يا ملك الملوك ...

النجاشي : من أين جئت ؟ وما تريد ؟ !

جعفر : إني أتيتك من بلاد النار ..

من وطن الحديد !

شيعت أحلامي وأحبابي ..صباي..

وكل ما ملك الفؤاد .. وجئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنا جديد !"[1]

إن عبارات (جناح الرعب – بلاد النار – وطن الحديد) هي أوصاف أطلقها الكاتب على لسان (جعفر) ليعبر بها عن ضياع الأمن والأمان في جزائر الفتنة والمأساة، ويبرر بها أسباب اللجوء إلى حمى (النجاشي) لكونه " ملجأ الأحرار من كون العبيد "[2] كما جاء في المشهد الأول من (تغريبة جعفر الطيار).

ثم ينبري (جعفر) فيلبي طلب (النجاشي) بشرح واقع المأساة قائلا :

---

[1] - وغليسي، يوسف : تغريبة جعفر الطيار، ص ص 42، 43 .

[2] - المصدر نفسه، ص 44 .

" جعفر : أنا حبة من ألف سنبلة يغالبها الفناء وفوقنا
صقران يقتتلان يا ملك الملوك
ويهويان على سنابل حقلنا !
لا غالب إلا الخراب ولا ضحية غيرنا !
خصمان يختصمان في بلد الأمان ..
يشردان حمامنا..
والكون يرقص ضاحكا من حولنا، ،
ويقيم حفل زوالنا !
يزهو على أشلائنا وجراحنا، ،
يلهو ويسكر، بالمنى نشوان، نخب سقوطنا
وسقوط أصل قيامنا ! ! !
النجاشي : شجن . . شجن
بل فتنة نقشت بذاكرة الزمن
من ذا رأى
قلبين في جوف الوطن؟ !
تبا لكل حكومة زرعت مساحتها
بألغام التهور والتجبر والتحزب والفتن . .
تبا لمن
زرع الرياح وما جنى
إلا العواصف والمحن . . .
جعفر : هلا سمعت بدولتين
في دولة يا سيدي؟ ! "[1]

إن مصدر الفتنة والبلاء – كما جاء في المسرحية – هو ذلك الاقتتال الدموي المريع بين السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة، ولقد عمد الكاتب إلى استعارة مثل شعبي جزائري أصيل

[1] - وغليسي، يوسف : تغريبة جعفر الطيار، ص ص 46، 47 .

للتعبير عن حدة ذلك الصراع،و عن آثاره المدمرة في صفوف الأبرياء من عامة الناس،و خاصة المتعاطفين منهم مع التيار الإسلامي، وهو قولهم (تقابضو* الطيور فالسماء جا الدرك على السبول)،و معناه بالفصحى (تقاتلت الصقور في الفضاء، فكانت الضحية هي السنابل)، فالكاتب يشبه السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة بالصقرين المتقاتلين بمنتهى العنف والشراسة،و يصف الوضع بالخراب المريع والفوضى العارمة، كما لو أن هناك دولتين في دولة واحدة، وهو ما يجعل (النجاشي) يتعرف على هذه الدولة فيكنيها ببلاد الجبهتين، فالنظام الحاكم تمثله جبهة التحرير الوطني، والمعارضة تمثلها الجبهة الإسلامية للإنقاذ، أما الضحايا الذين ناب (جعفر) عن الحديث باسم معاناتهم، فلا ذنب لهم سوى أنهم أرادوا القرآن الكريم علما يرفرف فوق أصقاع البلاد، وآمنوا - انطلاقا من عاطفة دينية صادقة – بمقولة:(إن الإسلام هو الحل).

وفي موقف آخر نرى (عمرو بن العاص) و(عبد الله بن أبي ربيعة)، وقد جاءا يستأذنان (النجاشي) وهما يحملان إليه الهدايا، في محاولة منهما لدفعه إلى طرد (جعفر)، غير أن (النجاشي) يرفض طلبهما ويأمرهما بالعودة خائبين :

" عمرو : هذي الهدايا من نصيبك سيدي ..
خذها رجاء ثم نفذ لي اختياري...
النجاشي : عد يا (ابن عاص) رافقتك سلامتي
أنا لا أساوم بالهدايا والجواري..
يا عمرو عد
ودع الغلام إلى جواري."[1]

يدور الحوار في المشهد الثاني بين (النجاشي) و(جعفر) الذي نراه يستيقظ من نومه مذعورا بسبب رؤيا تبدت له في المنام، فسارع إلى إيقاظ (النجاشي) وراح يروي له ما رأى :

" النجاشي : ما ذا رأيت ؟
جعفر : إني رأيت بموطن ملكين قاما بعد طول تنازع فتحاورا

---

* - تقابضوا : تعاركو أو تصارعوا .

[1] - وغليسي، يوسف : تغريبة جعفر الطيار، ص 52 .

ملكين يروى أن هذا (تأبط   شره)، لكن ذاك (تشنفرا)
وتبادلا علم البلاد وأعلنا   حكما يكون تداولا وتشاورا
كل الحروف تعربت فتلألأت   وتلون الوطن المكحل أخضرا
واللاجئون رأيتهم يتنزلون   من الجبال.. من المدائن .. والقرى
ورأيت أسراب الحمام توافدت   ورأيتني بين الحمائم طائرا
وسمعت صوتا هاتفا : أأسر بالسلم   المغرد في السماء وفي الثرى ؟ "[1]

إن هذه الرؤيا المفعمة بمعاني المصالحة والسلم، هي الأمل الذي يستشرفه الكاتب كحل لعقدة المأساة الوطنية الجزائرية، بحيث يكون هناك حوار بين النظام الحاكم والمعارضة يتم بموجبه الاتفاق على مبدأ التداول السلمي على السلطة، ولعل الكاتب يشير في هذا الموقف إلى ما ورد في (وثيقة العقد الوطني) الصادرة عن اجتماع المعارضة في (كنيسة سانت إيجيديو)[*] .

ولقد عمد الكاتب إلى توظيف شخصية دينية شهيرة في تاريخ الدعوة المحمدية، هي شخصية (جعفر الطيار) ليجسد ما لحق بأبناء الدعوة الإسلامية في الجزائر من حيف وجور جراء تلك الفتنة السياسية، كما يجسد فرار هؤلاء الضحايا الأبرياء بدينهم إلى حمى من يجدون عنده الأمن والأمان، وذلك مثلما لجأ (جعفر بن أبي طالب) وأصحابه المسلمون الأوائل إلى حمى (النجاشي)، حيث " وجدوا عنده ما يبغون من أمان وطيب جوار وكرم وفادة . "[2]

إن نقطة الارتكاز التي اعتمد عليها الكاتب في صوغ رؤيته الفنية للمأساة الوطنية الجزائرية من خلال توظيف شخصية (جعفر بن أبي طالب) تتمثل في كونه - الكاتب - يعتبر الضحايا الإسلاميين الجزائريين الأبرياء مظلومين بفعل فتنة سياسية جعلت منهم رحاها ووقودها في الوقت نفسه، وهذا دون أن يكون لهم خيار في ذلك، فكان فرارهم من مسقط رؤوسهم باتجاه أي مكان يجدون فيه العدل والأمان، وكأنهم في ذلك يشبهون (جعفر بن أبي طالب) الذي كان لاجئا مظلوما هاجر إلى الحبشة ينشد العدل والأمان لدى (النجاشي) الملك العادل .

---

[1] - وغليسي، يوسف : تغريبة جعفر الطيار، ص ص 55، 56 .

[*] - عقدت أهم التشكيلات السياسية الجزائرية، وعلى رأسها الجبهة الإسلامية للإنقاذ لقاءين في (كنيسة سانت إيجيديو) بإيطاليا سنة 1994، ثم سنة 1995، انبثقت عنها وثيقة العقد الوطني، وهي الوثيقة التي رفضت السلطة الحاكمة كل ما جاء فيها جملة وتفصيلا.

[2] - الغزالي، محمد : فقه السيرة ،ص 113 .

إن هجرة (جعفر بن أبي طالب) إلى الحبشة قد قادت الكاتب – مثلما يصرح بذلك - إلى تصور هجرة متشاكلة الحوادث ،رغم تباعد الأزمنة واختلاف الأمكنة، جمع شظاياها في هذه المسرحية محتفظا بالمعالم الرئيسة لفضائها الدرامي القديم مثل أسماء الشخصيات، وبعض تفاصيل قصة الهجرة إلى الحبشة دون التقيد بترتيبها المنطقي وصرامتها الواقعية، ليقوم بإسقاط هذا الفضاء التراثي على واقع جزائري معاصر يتخذ دلالات رمزية شتى قد يصبح جعفر – في غمرتها – المناضل الوطني المخلص الذي يضطهد فيضطر إلى طلب اللجوء السياسي في (حبشة) ما، للمتلقي مطلق الحرية في تخمينها في أي بلد يحظى بسمعة ديبلوماسية، أما النجاشي – يضيف الكاتب – فليس شرطا أن يكون ملكا بالمفهوم السياسي على رأس دولة بذاتها، بل يكفي أن يكون الحاكم العادل الذي لا يظلم عنده أحد، خصوصا إذا كان من اتخذ من بلاده مهاجرا لاجئا أصابه ما أصاب صحبه من البلاء والإيذاء.[1]

ومما تقدم يخلص الدارس لنص (تغريبة جعفر الطيار) إلى أن الكاتب " لا يوظف التراث من أجل إعادة سرده، وإنما من أجل استغلاله في التعبير عن الراهن السياسي والتطلع إلى راهن أفضل تتحقق فيه آماله "[2] ممثلة في انتشار قيم العدل والسلم والمصالحة، ومن الواضح أن الكاتب لا يخفي تعاطفه مع الضحايا الإسلاميين الأبرياء، بحيث إنه لم يستعر من شخصية (جعفر بن أبي طالب) حادثة الهجرة إلى الحبشة وحسب، بل استعار منه أيضا ذلك اللقب الذي عرف به بعد استشهاده في معركة مؤتة(سنة 8هـ)، وهو لقب (جعفر الطيار)[*]، ولعل الكاتب قد قصد من استخدام هذا اللقب توظيف هالة القداسة المصبوغة على شخصية هذا الصحابي الشهيد ليسقطها على الإسلاميين المخلصين الأبرياء، كما قصد توظيف جمالية اللقب لجذب المتلقي وإبهاره بإضافة كلمة (تغريبة) ،سعيا منه للظفر بعنوان معبر وجميل، وهو ما تحقق له – فيما يبدو- فجعل من هذا اللقب عنوانا للنص المسرحي، بل عنوانا للمجموعة الشعرية كلها.

---

[1] - وغليسي، يوسف :مقدمة(تغريبة جعفر الطيار)، ص ص 16، 17 .

[2] - لقاح، ميلود : (استلهام التراث في ديوان تغريبة جعفر الطيار للشاعر الجزائري يوسف وغليسي) جريدة المنعطف الثقافي، المغرب، ع 112، ليو 22 يونيو 2006 .

[*] - يروى أن (جعفر بن أبي طالب) قد قاتل في معركة مؤتة قتال الأبطال الأشاوس الكبار، وعلى الرغم من تكالب جيش الروم عليه إلا أنه لم يشأ أن تسقط الراية من يمينه بعد قطعها فتلقفها بشماله، ولما ضربوها هي الأخرى احتضن الراية بعضديه حتى استشهد وبجسمه بضع وتسعون ما بين طعنة ورمية ،و مما قاله الرسول – ص- في شأنه : (لقد رأيته في الجنة ..له جناحان مضرجان بالدماء.. مصبوغ القوادم) ولذلك لقبه الرسول ب (ذو الجناحين) كما سمي (طائر الجنة) ولقب ب (جعفر الطيار) – ينظر خالد محمد، محمد : رجال حول الرسول، ص –ص 335- 348 .

والملاحظ أن رؤية (وغليسي، يوسف) في (تغريبة جعفر الطيار) لا تختلف كثيرا عن رؤية (آل خليفة، محمد العيد) في مسرحية (بلال بن رباح) وذلك من حيث تشخيص الصراع السياسي وفق منظور ديني، فعلى الرغم من أن الأسباب السياسية والمصالح الاقتصادية هي التي كانت وراء اشتعال نار الفتنة والمأساة الوطنية الجزائرية، إلا أن الصراع الدرامي الذي تشخصه (تغريبة جعفر الطيار) لا يشير إلى ذلك إلا لماما، بل ويكتفي بالطرح الديني كأساس للصراع السياسي . وكأنه لا فرق بين (بلال) الثابت على دينه في مواجهة التعذيب، وبين (جعفر) المهاجر بقناعاته من مطاردات السلطة له ،و هذا يدل على عدم تطور الرؤية الدرامية في المسرحية الجزائرية المراهنة على التوظيف السياسي للبعد الديني، على الرغم من تباعد المسافة الزمنية بين النصين .

وما يقال عن الرؤية يمكن أن يقال أيضا عن لغة الحوار في المسرحيتين، فقد حاولت المسرحيتان استخدام اللغة الشعرية الموزونة في الخطاب، وهي – بلا شك- التفاتة جيدة من الكاتبين، فمهما يكن الفرق بين المسرح والشعر فإن " الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح "[1]. لأنه يضيف إليه البيان والسحر، وبالمقابل يمكن أن نزعم بأن المسرح هو صاحب الحق الوحيد في الشعر لأنه يمنحه عمق الموقف، مصداقا لما يذكره (ت. س. إليوث) - كما يراه- (محمد غنيمي هلال) من أن: " كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية، على أن تكون قوة الشعر في اتساقه مع روح المسرحية "[2]، غير أنه لا ينبغي أن يغيب عن بالنا بأن للحوار المسرحي خصائص يتعين عليه أن يتصف بها، وعلى رأسها الخصيصة الدرامية للغة، وهي تعني أنها لغة للعرض والفرجة وليس غايتها التنميق والتزويق، لأن"خاصة الجملة في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلا لتقال، لا تقرأ"[3].

والدارس للحوار المسرحي في مسرحيتي (بلال بن رباح) و(تغريبة جعفر الطيار) لا بد وأن يلاحظ سعي النصين إلى تطويع الأوزان والقوافي والتنويع فيهما، مع محاولة استخدام اللغة الشعرية، غير أن الخصيصة الشعرية في الحوار قد طغت على الخصيصة الدرامية، فلم يكن الحوار متسقا مع المواقف الدرامية، وطغت عليه الغنائية وهي من أبرز عيوب المسرحية الشعرية، ذلك

---

[1]- عبد الصبور، صلاح: ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة. بيروت، 1977، ص 211 .

[2]- هلال، محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان 1975.ص 51 .

[3]- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث،، ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2004. ص 612 .

أن: " الشاعر الغنائي شاعر لغة قبل كل شيء، والشاعر المسرحي شاعر مسرح، وهذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي وبين اللغة الشعرية في المسرحية، أو بين اللغة الشعرية في كتاب وبين اللغة الشعرية على الخشبة، فالشاعر الغنائي يفتق مضامين اللغة ويعيد صنعها لتقول ما لم تكن تقوله، ولكن الشاعر في المسرحية نقيض ذلك، فاللعب باللغة خطر على المسرحية، ومقتل المسرحية الشعرية التقليدية في لغتها المنمقة المزخرفة، كما في مسرحيات عزيز أباظة، ولذلك أدرك بعض شعراء المسرحية المعاصرة أن عليهم أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية فالمتفرج في المسرح غير القارئ في الكتاب، وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، ولا يعني هذا أنها نثرية، ففيها من الرشاقة والإيحاء ما في لغة الشعر الغنائي نفسه، ولكن ذلك يعني أنها لغة تتناسب والشخصيات التي تتكلم، وأنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر "[1]، ولهذا يحلو لبعض الدارسين تحديد الفرق الجوهري بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري بأن الشعر المسرحي شعر أولا ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشعر ثانيا[2]، وفي ضوء هذا التحديد المنهجي، يمكننا أن نزعم بأن كلا من مسرحية (بلال بن رباح) ومسرحية (تغريبة جعفر الطيار) هما من الشعر المسرحي أكثر من كونهما من المسرح الشعري .

وصفوة القول فإن مسرحية (تغريبة جعفر الطيار)، وعلى الرغم من قصرها بالنظر إلى ما تقتضيه المسرحية الشعرية من طول وتعدد الفصول، وعلى الرغم من انحسار الفعل الدرامي فيها لحساب الكلام أو الحوار بين الشخصيات، أي أنها شعر مسرحي أكثر من كونها مسرحا شعريا إلا أن هذه (الدراما الشعرية) مثلما وصفها صاحبها غنية بوهج القضية التي تشخصها، وهي قضية سياسية هامة، تتمثل في الدعوة إلى المصالحة الوطنية، والتي هي في ميزان الإسلام دعوة إلى الخير"وَالصُّلْحُ خَيْرٌ"[3]، ودعوة إلى إحياء الناس مقابل الدعوة إلى قتل الناس لأن "مَن قَتَلَ نَفْساً بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعاً وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعاً"[4].

[1]- الموسى، خليل: « المسرحية الشعرية المعاصرة »، مجلة الثقافة،»، العدد13(السلسلة الثانية)، جولية 2007، ص 105.

[2]- عوض، لويس: دراسات عربية وغربية، دار المعارف بمصر 1965، ص 100 .

[3] - سورة النساء، الآية 128 .

[4] سورة المائدة، الآية 32 .

ونحسب أن الكاتب قد وفق في تجسيد هذه القضية من خلال توظيف فضاء ديني تراثي وإعطائه روحا عصرية، تعبر عن المأساة الوطنية الجزائرية وتستشرف لها أملا، وكأن سعي الأمة الجزائرية فيما بعد إلى تبني خيار المصالحة الوطنية، لم يكن سوى تحقيقا لرؤيا (جعفر) في المسرحية، أو رؤيا فنية تجسدت في (تغريبة جعفر الطيار).

ب-التوظيف التربوي للحوادث والمناسبات الدينية من خلال :

01-مسرحية : (المولد)[1] للجيلالي، عبد الرحمن، أو بزوغ الحق وأفول الباطل .

تذكر جريدة البصائر أن مسرحية (المولد) قد كتبت وطبعت عام 1949، وقامت بتمثيلها فرقة الفنان المسرحي (محي الدين باش طارزي) سنة1951[2] . والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول، تقوم على تشخيص قضية الصراع بين الحق والباطل ، وذلك من خلال استحضار الإرهاصات الأولى التي سبقت مولد الرسول – ص – حيث ظهرت علامات تبشر بميلاده، وتنذر ممالك الطغيان من فرس وروم بالزوال، فالمسرحية تنطلق من حادثة وردت في بعض كتب السيرة، " و هي أن كسرى رأى، فيما يرى النائم، رؤيا أزعجته فقام يلتمس لها المعبرين والمؤولين . وكانت تدور حول مولد النبي محمد – ص – ونشأته.[3] ولقد أشار المؤلف في المقدمة إلى أنه قد حاول جهد الاستطاعة في عرض حوادث المسرحية حسب منطوق الرواية التاريخية ونصوصها الواردة في كتب السيرة المعتمدة وتتبعها بالحرف إلا ما تعذر عليه- مثلما صرح- بسبب مقتضيات فنية يتطلبها المسرح[4].

تجري حوادث الفصل الأول في قصر الشاه كسرى أنوشروان الذي يبدو ساقط الشرفات، فنرى كسرى مذعورا من نومه مسارعا إلى استدعاء وزرائه وكهنوت قصره ومنجميه، ليفسروا له مغزى ما يحدث من ظواهر خارقة، وما يراه من رؤى عجيبة، وما يتناهى إلى سمعه من أخبار مفزعة،ففضلا عن انهيار أربع عشرة شرفة من القصر وما صاحب ذلك من ارتجاج عجيب، فإن نيران معابد المجوس قد خمدت لأول مرة منذ ألف عام ،كما أن بحيرة ساوة قد جفت، وأن مياه وادي السماوة قد نضبت.

" كسرى : (مهتما) كلكم على علم تام يا مرازبة مما حدث لي بالقصر من الخوارق والأهوال، وما كنت حدثتكم به البارحة من عجائب الأمور التي مرت بنا !..

الجميع : (في اهتمام) نعم، نعم..

---

[1] - الجيلالي، عبد الرحمن : المولد والهجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر 1987.

[2] - جريدة البصائر، ، السلسلة الثانية، ع 136 سنة 1950، الجزائر، ص 6 .

[3] - مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931- 1954، ص 224.

[4] - الجيلالي، عبد الرحمن : المولد والهجرة، ص 7.

كسرى : (مستمرا في حديثه) وما كنت أظن أن مثل هذه الفتن والهزاهز تقع لمثلي في هذا القصر المشيد، والبناء العتيد ...و ما كنت سمعت أو علمت بمثلها وقع في التاريخ ! وخاصة تاريخ الدولة الفارسية، منذ تملك جدنا ساسان ووضع التاج على رأسه إلى الآن ...

بهرام : إنه وحق النور والنار لأمر مدهش عجيب !

كسرى : (مرتاعا) حقا هالني الأمر !، وأفزعني ما رأيت وشاهدت ولقد أصابني الليلة من الروع والفزع مثل أو قريب مما أصابني في حينه بالأمس !..و استولى علي السهر والأرق وتوالت علي الهموم والأحزان حتى كدت أختنق !، ...(يضع يده على رأسه صائحا !) وارأساه فكان لزاما علي جمعكم الليلة لتروا رأيكم معي في هذا الحادث الجلل ! والخطب الجسيم!

الجميع :(في فزع)

كسرى : (متجلدا) لا تفزعوا ! .. لا تفزعوا! ..

فيروز : سيدي نحن الفداء !..

كسرى : (مسترسلا) فما هذا الارتجاج الهائل ؟ !.. وما هذه الزلازل المفزعة ؟ ! ..و ما هذا الصوت المزعج ؟ .. وما هذه الصواعق والرعود الفتاكة ؟ ! .. يقينا لو تمادى بي الأمر على ذلك لحظة واحدة لما كنتم تجدوني حيا أرزق . "[1]

وينتهي الفصل الأول بعد حوار مطول بين كسرى ووزرائه دون أن يهتدي جمعهم إلى معرفة سر تلك الخوارق،فيزداد فضولهم لاستكشاف مدلولها .

وتتواصل حوادث الفصل الثاني حول الفكرة نفسها وهي تطلع الناس وخاصة الملوك والكهان لمعرفة سر تلك الإرهاصات التي سبقت ميلاد النبي محمد – ص – ولقد قسم الكاتب هذا الفصل إلى مشهدين، بحيث يدور المشهد الأول في سوق قائمة ببادية العرب بجانبها صومعة راهب، فنرى القوم ومنهم أبا سفيان وأمية بن أبي الصلت يتحاورون بشأن تلك الإرهاصات متطلعين إلى معرفة هوية النبي القادم ،بينما يسترق جاسوسان لقيصر الروم السمع، وعندما يستفسرون الكاهن ينبئهم قائلا :

---

[1] - الجيلالي، عبد الرحمن : المولد، ص 17 .

" الكاهن : يخرج من مكة رجل يرغب عن آلهة قومه، ويدعو إلى غيرها ..فالعزيز من والاه والذليل من لاحاه !..و الموتور من عاداه !..يا معشر بني قحطان !..أقسم بالكعبة والأركان والبلد المؤمن السدان، قد منع السماء عتاة الجان بثاقب بكف ذي سلطان، من أجل مبعوث عظيم الشان ! يبعث بالتنزيل والفرقان ! .. وبالهدى وفاضل البرهان ! ..تبطل به عبادة الأوثان!.."[1]

أما حوادث المشهد الثاني فتدور في بلاد الروم، حيث نرى القيصر على عرشه وحوله عظماء الروم وبين يديه سفير كسرى، وقد تأكد لديهم جميعا أن تلك الإرهاصات التي سمعوا بها أو رأوها في يقظتهم ومنامهم، إنما تخص دنو لحظة ميلاد النبي العربي، فيصاب القيصر بالذعر ويقرر مراسلة كسرى لإخباره بما صح لديه من الأنباء .

"القيصر : (مستمرا في حديثه) يا هرمزان ! .. أجب سلطانك كسرى ملك الفرس بما رأيته أمامك هنا في القصر، وما سمعته بنفسك من حوادث بادية العرب ومن رجال الكهنوت .. وقل له (في عزم وقوة) إن القيصر يقول بإقبال زمان نبي مبعوث بدين إبراهيم، يخرج بأرض العرب، بين كتفيه خاتم النبوة، ولوددت أني عنده حين يولد فأشرب غسالة قدميه ! "[2]

ويعود المؤلف بحوادث مسرحيته في فصلها الثالث والأخير إلى قصر كسرى أنوشروان، حيث تتجمع لديه الأخبار وينكشف له سر سقوط شرفات قصره وانطفاء نيران معابد المجوس ونضوب المياه، حيث يستعين بمنجمه الكبير (بزرجمهر) الذي يخبره بدنو لحظة ميلاد النبي العربي وينذره بأن تلك الإرهاصات هي علامات انهيار المملكة الفارسية وتختتم المسرحية بانتشار نور عظيم، وسماع عبارات يرددها صوت هاتف معلنا ميلاد النبي محمد – ص –

" هاتف : (من وراء الغيب بصوت عجيب) يا طارق يا طارق !، ولد النبي الصادق، بوحي ناطق !

كسرى : (مرتاعا) ماذا أسمع ؟(سكوت عام وأضواء عجيبة ورعود وبروق..)

كسرى : (محتارا) إنها لأضواء عجيبة ! .. وكادت هذه الارتجاسات أن تجدد عهدها بالأمس !

---

[1] - الجيلالي، عبد الرحمن : المولد، ص 48 .

[2] - المصدر نفسه، ص 65 .

هاتف : (من وراء الغيب بصوت عجيب) لقد ظهر النور وبطل الزور ! (أضواء جميلة متلونة مشرقة فيها مناظر مختلفة تتلوها وجبة عظيمة .)[1]

ونستشف مما تقدم من هذا العرض الموجز لحوادث مسرحية (المولد) أنها تصور الإرهاصات العظيمة التي سبقت ميلاد النبي محمد – ص –، و" الموقف العدائي الذي أبداه كل من الفرس واليهود والنصارى ضد الإسلام، وذلك قبل أن يولد الرسول، لأنهم كانوا يرون في الإسلام خطرا على ملكهم وطغيانهم، فالمسرحية تطرح قضية تنم عن رؤية دينية. "[2] قصد الكاتب من خلالها تصوير انتصار الحق على الباطل، هذا الانتصار الذي يقترن بميلاد النبي المصطفى كما ورد في المسرحية على لسان (بزرجمهر) وهو يجيب (كسرى) عن سؤاله بخصوص صفات النبي القادم :

" بزرجمهر : إنه يزين العالم بالدين والعدل، وينقاد له الملوك، وتتيسر له الأمور، ويحصل في زمانه الأمن والدعة وسكون الفتن وزوال المحن ."[3]

إن مسرحية (المولد) قد نشرت وعرضت في وقت كانت فيه الجزائر تكابد ويلات الاستعمار الفرنسي الذي انتهج سياسة التجهيل والتفقير والاستعباد، ولم يكن هذا الاستعمار ليخفي نواياه الصليبية الحاقدة واستبدالها بالإسلام أو تشويهه، وتعد هذه المسرحية " تعبيرا صريحا عن سخط المفكرين الجزائريين إزاء نشاط الاستعمار لأجل تمسيح الشباب الجزائري، وضرب الحضارة العربية الإسلامية، ففي هذه الظروف التاريخية الصعبة، كان المجتمع الجزائري في أمس الحاجة إلى إحياء تاريخه بالرجوع إلى الأصل العربي الإسلامي لبعث الحمية العربية الإسلامية والوطنية في نفوس الشعب ."[4] وفي هذا السياق نجد المؤلف يقول في إهداء مسرحيته : " إلى غير المتعصبين والمغرضين ...إلى المخلصين لمحمد صلى الله عليه وسلم "[5] فالدارس لهذه المسرحية لا بد وأن يستخلص مجموعة من القيم التربوية التي تضمنتها ومنها :

---

[1] - الجيلالي، عبد الرحمن : المولد ، ص 82 .

[2] - العيد، ميراث : أدب المسرحية العربية في الجزائر (نشأته وتطوره)، ص ص 136، 137.

[3] - الجيلالي، عبد الرحمن : المولد، ص 81 .

[4] - العيد، ميراث : أدب المسرحية العربية في الجزائر (نشأته وتطوره)، ص 138.

[5] - الجيلالي، عبد الرحمن : المولد، ص 4 .

أولا :إحياء التاريخ الإسلامي، فالمسرحية تعود بالمتلقي إلى تلك الأجواء التي سبقت ميلاد النبي محمد – ص- وما رافقها من إرهاصات وعلامات جعلت الناس أعاجم وعربا، ملوكا ووزراء وكهانا ومنجمين وغيرهم يتطلعون في فضول عارم إلى معرفة سر تلك الإرهاصات العظيمة، فمن خلال هذه المسرحية " استطاع عبد الرحمن الجيلالي، أن يعيد المشاهدين، والمستمعين – حيث إنها مثلت في الإذاعة – إلى ما قبل ميلاد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ثم ينتقل بهم في اليمن القديمة، وبلاد فارس "[1]

ثانيا : الدعوة إلى تعظيم الإسلام وتمجيده باعتباره الأحق بالإتباع، والأجدر بالإخلاص، وهذا في مواجهة تلك الظروف العصيبة التي كان يحياها الشعب الجزائري تحت نير الاحتلال الفرنسي فالمسرحية تصور بطلان معتقدات الناس من فرس وعرب وروم ويهود، وإذا جاز لنا تحديد طرفي الصراع الدرامي في المسرحية لقلنا إنه بين الباطل الذي يجسده الواقع القائم من جهة، وبين الحق الذي يشخصه مولد النبي محمد – ص- من جهة ثانية، ولعل مثل هذا الطرح التجريدي الذي تراهن المسرحية على عرضه وإبرازه هو الذي جعل " المؤلف يبذل قصارى جهده في عرض الأحداث دون التركيز على رسم الشخصيات وتحديد أبعادها النفسية، وكان ذلك سببا قويا في سرد الأحداث وعرضها بدل مناقشتها وتداولها في الإطار الفني للمسرح المعتمد بالدرجة الأولى على الصراع . "[2] لذلك نرى أن الصراع قد جاء باهتا والشخصيات كثيرة العدد مسطحة والحوادث " لا تخضع في تسلسلها وتطورها للمنطق والسببية وإنما تتحكم فيها الصدفة والعشوائية، أو ربما رغبة الكاتب في الإغراب والإثارة، بحيث تبدو غير معقولة أو غير مألوفة وبحيث تأتي النهاية مفتعلة ومتكلفة، لا غاية لها إلا تحقيق الهدف الخلقي التعليمي ."[3]

ثالثا : استغلال بعض المواقف الدرامية من أجل بث قيم وتعاليم تربوية، فبالإضافة إلى إحياء التاريخ الإسلامي وتعظيم الإسلام والإشادة بالنبي محمد – ص – فإننا نجد الكاتب يسعى إلى تمرير

---

[1] - مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931- 1954، ص 226 .

[2] - لمباركية، صالح : المسرح في الجزائر ج2 : دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر 2005، ص 34 .

[3] - العيد، ميراث : أدب المسرحية العربية في الجزائر (نشأته وتطوره)، ص 141.

بعض النصائح التربوية للمتلقي مثل الدعوة إلى تعلم اللغات الأجنبية في هذا المقتطف حيث يدور حوار في قصر كسرى يكشف فيه سفيرهم معرفته بلغة الروم :

" الهرمزان : وهناك أدركت فضل والدي المنعم حيث كان حريصا علي في تعلم اللغات الأجنبية فدعوت له في ذلك المقام وترحمت عليه !

الموبذان : (منشدا)

بقدر لغات المرء يكثر نفعه   وتلك له عند الشدائد أعوان

فبادر إلى حفظ اللغات مسارعا   فكل لسان في الحقيقة إنسان

الجميع : (مستحسنا) هو ذاك ! هو ذاك ! "[1]

ويبدو أن هذا الموقف يعكس رأي عبد الرحمن الجيلالي بخصوص قضية تعلم اللغات الأجنبية وهي القضية التي تنازعها رأيان داخل المجتمع الجزائري عموما في الحقبة الاستعمارية، يدعو أحدهما إلى مقاطعة اللغات الأجنبية وخاصة الفرنسية باعتبارها لغة المستعمر، فهي بذلك تشكل خطرا ليس على اللغة العربية فحسب، ولكنها خطر على هوية المجتمع في عمومه من دين وعادات وتقاليد، وبخاصة ما تعلق بالمرأة في تشبهها بالأوربيات آنذاك، في حين يدعو الرأي الثاني إلى تعلم اللغات الأجنبية لأن من تعلم لغة قوم أمن شرهم أو مكرهم كما يقال، وهو الموقف الذي تبناه الجيلالي من خلال الموقف الدرامي الذي أوردناه آنفا .

وصفوة القول فإن مسرحية (المولد) قد وظفت الإرهاصات التي سبقت مولد النبي محمد – ص – من أجل تحقيق أهداف تربوية تنسجم مع تطلعات الحركة الوطنية الجزائرية، وإذا سجلنا بعض الملامح الفنية على هذه المسرحية من حيث مدى نضجها أو ضعفها، فإن ذلك " قد يكون بسبب رغبة الكاتب في الإرشاد والتعليم وانصرافه إلى أداء مضمونه الفكري مما نتج عنه اتسام المسرحية بالطابع التعليمي ."[2] وفي كل الأحوال فإن هذه المسرحية قد لبت ما كان منتظرا منها في وقتها وفي سياقها التاريخي، سواء ما تعلق بموضوعها، أو الفترة التي كتب عنها، أو الفترة التي كتبت فيها .

---

[1] - الجيلالي، عبد الرحمن : المولد، ص ص 71، 72.

[2] - العيد، ميراث : أدب المسرحية العربية في الجزائر (نشأته وتطوره)، ص 144.

02-مسرحية :(الناشئة المهاجرة)[1] لرمضان، محمد الصالح، أوالصبر صبران ...

يذكر (مرتاض، عبد الملك) أن مسرحية (الناشئة المهاجرة)قد مثلت لأول مرة بمدرسة دار الحديث بتلمسان، في العقد الخامس من القرن العشرين، أما طبعها فقد تم في سنة 1949 بالمدينة نفسها.[2]

وتتألف هذه المسرحية من سبعة مشاهد متسلسلة، تدور كلها في مكة المكرمة، وتشخص بعض المواقف المتصلة بالهجرة النبوية من مكة إلى المدينة المنورة، وموقف المشركين من هذه الهجرة، التي كانت نقلة نوعية في مسار الدعوة المحمدية .

في المشهد الأول نرى أشراف مكة من رؤوس الشرك ومعهم إبليس في هيئة شيخ ،و هم مجتمعون في دار الندوة يتشاورون في أمر النبي – ص – الذي كثر أتباعه، وعظم نفوذهم بيثرب بعد أن هاجروا إليها، وهذا ما جعل المشركين يتوجسون خيفة من هجرة الرسول – ص - أيضا ليلتحق بأصحابه في يثرب، وبعد أخذ ورد بين (أبو سفيان) و(النظر بن الحارث) و(أمية بن خلف) و(إبليس) ...إلخ، فإن الحاضرين يجمعون على المسارعة منذ ليلة الغد، إلى تنفيذ رأي (أبو جهل) الذي قال :

"أبو جهل : أرى أن نأخذ من كل قبيلة فتى شابا جليدا نسيبا وسيطا فينا، ثم نعطي كل واحد منهم سيفا صارما، فيعمدوا إليه ويضربوه ضربة رجل واحد فيقتلوه فنستريح منه، فإنهم إذا فعلوا ذلك تفرق دمه في القبائل جميعا، فلم يقدر بنو مناف على حرب قومهم جميعا، فرضوا منا بالدية ففديناه لهم . "

وينتقل بنا المؤلف في المشهد الثاني إلى تشخيص اجتماع آخر بين (أبو بكر الصديق) وأولاده المسلمين (أسماء وعبد الله وعائشة) في دارهم، ومعهم (عامر بن فهيرة) مولى أبي بكر حيث أخبرهم (أبو بكر) بإزماعه على الهجرة إلى يثرب رفقة النبي – ص – في سرية تامة، بعد أن تآمرت قريش على قتل الرسول – ص -، كما طلب منهم المساعدة بترصد أخبار قريش

---

[1] - رمضان، محمد الصالح : الناشئة المهاجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.

[2] - مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931- 1954، ص 226.

وتزويدهما بالطعام في غار بجبل ثور جنوبي مكة حيث سيختبئان لعدة أيام حتى تفقد قريش آثارهما.

ونلاحظ في هذا المشهد تجند أبناء (أبو بكر) وطاعتهم لوالدهم وتضحياقم في سبيل نصرة الدين الجديد على الرغم من صغر سنهم .

وتدور حوادث المشهد الثالث أمام دار الرسول – ص – ليلا، حيث نرى رهطا من فتيان مكة يقودهم (أبو جهل) وهم مسلحون ويترقبون خروج النبي ليقتلوه، فلا يكف (أبو جهل) عن النظر من ثقب الباب، قبل أن ينتابه وفتيانه نوم عميق، لا يستفيقون منه إلا مع تباشير الفجر ليكتشفوا أن النائم في مكان محمد – ص – إنما هو ابن عمه الشاب (علي بن أبي طالب) فيزداد غيض(أبو جهل)، ويعلن في الناس جائزة قدرها مئة ناقة لمن يعثر على (محمد – ص-) .

ويتجه (أبو جهل) في المشهد الرابع إلى دار (أبو بكر) ليسأل أطفاله عن أبيهم وصاحبه محمد – ص-، فيشخص المشهد شجاعة أبناء (أبو بكر) وصبرهم على أذى (أبو جهل)، الذي اقتحم عليهم دارهم، وأغلظ لهم القول والفعل بالسب والضرب، دون أن يظفر بمراده في معرفة مكان اختباء النبي وصاحبه .

إن صبر أبناء (أبو بكر) على هجرة والدهم وتضحياقم في سبيل إنجاح خطة الهجرة النبوية وذكائهم الوقاد في إجابة السائلين عن أبيهم، كل ذلك نراه أيضا في المشهد الخامس، وذلك عندما زارهم جدهم المشرك (أبو قحافة) ليتفقدهم دون أن يظفر منهم بمعلومة تخص الهجرة وهو ما جعل (عبد الله) يثني على موقف أخته (أسماء) قائلا لها :

" أحسنت يا أسماء، وبارك الله فيك، هكذا يكون العمل مع هؤلاء، ولا تأمني جانب أحد منهم ولا يغرنك قريب أو حبيب . الكفر ملة واحدة ."[1]

ويشخص المشهد السادس قدوم (علي بن أبي طالب) إلى دار (أبو بكر) ليتفقد أبناءه فيخبرهم بأنه قد أرجع الودائع لأصحابها، وأنه عازم على الهجرة هو الآخر واللحاق بالرسول – ص – في يثرب.

[1] - رمضان، محمد الصالح : الناشئة المهاجرة، ص 34.

وفي المشهد السابع والأخير نرى (عبد الله) وهو يبشر أختيه (أسماء) و(عائشة) بأن الرسول-ص- و(أبو بكر) قد وصلا يثرب سالمين، ثم يقرأ عليهما رسالة وردت من (أبو بكر) وحملها (عبد الله بن الأرقط) دليل النبي في الهجرة، تأمرهم جميعا بالهجرة .و تختتم المسرحية بالدعاء والتضرع إلى الله تعالى :

" – اللهم أكتب لنا اللحاق برسولك الكريم في المهاجر الأمين سالمين آمنين .

- اللهم اجعل هجرتنا خالصة لوجهك الكريم آمين .
- اللهم آمين يا رب العالمين .."[1]

إننا نستشف من هذا العرض الموجز لمسرحية (الناشئة المهاجرة)، أن هذه المسرحية تستحضر بعض الحوادث التاريخية المتعلقة بالهجرة النبوية من مكة إلى المدينة المنورة، وتعرضها في قالب مسرحي غني بالمواقف الدرامية .

و الملاحظ أن الصراع الذي تشخصه المسرحية، ومجمل الحوادث التي تعرضها، وكذلك الشخصيات التي ترسمها، هي كلها عناصر تتوفر على صدق تاريخي كبير، حرص الكاتب على تحريه إلى درجة اللجوء إلى توثيق بعض المعلومات التاريخية أو توضيحها في الهامش، غير أن الدارس للمسرحية يكتشف أن غاية الكاتب من تأليفها لم تكن لتتوقف عند حدود العرض الفني لحوادث تاريخية من السيرة النبوية، وهذا على الرغم مما في تلك الحوادث من أهمية بالنسبة للشعب الجزائري في ذلك الزمن الاستعماري، حيث إنها تحيي له صفحات مشرقة من ماضيه وتربطه بهويته المصادرة من قبل الاستعمار .

إن غاية الكاتب من وراء معالجة هذا الموضوع الديني الخصب، الغني بالعبر والمثلات والمعاني الكبيرة والأسرار العظيمة -كما يرى (مرتاض، عبد الملك) - هي غاية تربوية، تتمثل في تلك القيم التربوية التي حرصت المسرحية على تزويد المتلقي بها، مثل التضحية والفداء والصبر على الأذى في سبيل الدفاع عن المبدأ[2]

---

[1] - رمضان، محمد الصالح : الناشئة المهاجرة ، ص 47 .

[2] - مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931- 1954، ص 228 .

ومن الواضح أن المؤلف (رمضان، محمد الصالح) قد كتب هذه المسرحية للتلاميذ الصغار* وإن ما يرسخ فكرة الغاية التربوية لهذه المسرحية، هو كون الكثير من أبطال المسرحية هم من فئة الأطفال، وهي الفئة التي حملت على عاتقها تجسيد تلك القيم، مثل (علي بن أبي طالب) الذي جسد قيمة التضحية عندما نام في مكان النبي معرضا نفسه للخطر فيما دبره المشركون للنبي من مكيدة، كما جسد قيمة الأمانة عندما كلفه النبي بإرجاع الودائع إلى أهلها ،و مثل أبناء (أبو بكر) الذين جسدوا قيمة الصبر على الأذى في سبيل إنجاح خطة الهجرة، كما جسدوا قيمة الاتحاد والإخلاص للرسالة المحمدية، فضلا عن طاعة الوالد والبر به، وغيرها من القيم التي تفاعلت فيما بينها لتؤدي إلى إحباط مكائد المشركين، وتساهم بالتالي في إنجاح خطة الهجرة النبوية، التي كان لهؤلاء الصغار دور بارز في إنجاحها ،و كأن الكاتب قد وظف موضوع الهجرة النبوية من حيث كونها إنجازا عظيما في التاريخ الإسلامي اضطلع به النبي – ص- وصحابته الكرام، فجعل للناشئة -على صغرهم- دورا مهما في تحقيق ذلك الإنجاز العظيم، ونستشف من ذلك رسالة تربوية يوجهها الكاتب للناشئة من جمهور المسرحية، وهي أنكم أيها النشء الجزائري معنيون بكل ما تضطلع به الأمة من طموحات في التحرر والنهضة، بل وبإمكانكم المساهمة الفعلية في تحقيق تلك الطموحات . ولذلك نجد الكاتب قد خص الناشئة بعنوان المسرحية، فلم يقل : (الهجرة النبوية)، ولكنه قال : (الناشئة المهاجرة)، فالمسرحية لا تراهن على تشخيص حوادث الهجرة فحسب – وهي حوادث في القمة من التاريخ الإسلامي- ولكنها تراهن كذلك على إبراز دور النشء المسلم أثناء بداية الدعوة المحمدية في النهوض بمؤازرة الدين الجديد ونشره، إنها – المسرحية - خطاب موجه للأطفال وللشباب الناشئ في المقام الأول، ولذلك عمد الكاتب إلى تشخيص الكثير من المواقف الدرامية المهمة من قبل فئة الأطفال والشباب، سعيا منه للمواءمة بين المخاطب والخطاب .

هذه المواءمة التي تتجلى على مستوى مضمون المسرحية وهدفها التربوي، كما تتجلى أيضا على مستوى الخصائص الفنية التي ميزتها، وهي خصائص تراعي – في العموم – القدرات العقلية والوجدانية للطفل وللشباب في قضايا مفصلية في التاريخ الإسلامي، فالصراع محدد بين قوة الإيمان

* - يصنف (ابن قينة، عمر) مسرحية (الناشئة المهاجرة) ضمن إنتاج (رمضان، محمد الصالح) الخاص بأدب الطفل . (ينظر : ابن قينة، عمر : صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث (أعلام ..وقضايا..و مواقف) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993، ص ص 391، 392.

- ويذكر (مرتاض، عبد الملك) أن كاتب المسرحية (رمضان، محمد الصالح) قد أخبره بأن مسرحية (الناشئة المهاجرة) قد كتبها للتلاميذ الصغار، و لم يكتبها للجمهور . (ينظر : مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931- 1954، ص 227) .

وقوة الشرك، والشخصيات واضحة الأبعاد (جسديا واجتماعيا، ونفسيا)، والحوادث متسلسلة في إطار حبكة محكمة البناء، والحوار بلغة عربية فصيحة، ولكنها واضحة بالنسبة لتلاميذ المدارس، كما أنها لغة درامية مناسبة لموضوع المسرحية وللشخصيات المتحاورة .

غير أن ما يؤخذ على هذه المسرحية بعض الهنات الفنية، مثل الإطناب في المشهدين الخامس والسادس " فهذان المشهدان يكادان يكونان حشوا مسرحيا محضا "[1]، كان بإمكان الكاتب الاستغناء عنهما أو تخفيفهما على الأقل، كما أن الكاتب قد سمح في مسرحيته بظهور بعض الشخصيات الدينية المقدسة في الوعي الديني والسوسيو ثقافي للمجتمع العربي الإسلامي، مثل شخصية (أبو بكر الصديق – ض-) وشخصية (علي بن أبي طالب – ض -).

إن مسرحية (الناشئة المهاجرة)- كما يشير إلى ذلك (مرتاض، عبد الملك) – تستحضر موقفا قويا من سيرة الرسول – ص -، وهو نجاح هجرته، على الرغم مما حاكه المشركون ضده من مكائد، غير أن قوة الشرك في ذلك الصراع قد منيت بالفشل، في حين كان النجاح حليف قوة الإيمان. ومن المؤكد أن مواقف القوة والإشراق في سير العظماء، هي لوحات يستحب عرضها على الأطفال ليأخذوا منها الدروس ويستلهموا منها القيم والعبر، ولعل من أهم العبر التربوية التي يمكن استخلاصها من المسرحية أن المسلمين كانوا ضعافا جدا من حيث الإمكانات والعدد، ولكنهم لم يفشلوا في أمرهم ولم يستسلموا لليأس، وتعلقوا تعلقا شديدا بحبل الإيمان، فنهضوا يعملون ويضحون ،و أدى بهم ذلك إلى الهجرة من أجل العقيدة ونصرة الدين . فالقوة التي آلت إليهم من بعد ذلك لم تكن هدية من السماء وحسب، وإنما كانت أيضا بفضل تضحيات من في الأرض، وشجاعتهم وقوة إيمانهم، وعمق إخلاصهم للمبدأ .[2]

ونعتقد أن المؤلف قد نجح في توظيف الحوادث التاريخية في بدء نزول العقيدة الإسلامية التي تعرضها المسرحية من أجل تحقيق أهداف تربوية يزود بها أطفال الجزائر وشبابها الذين كانوا في أمس الحاجة لما يرسم لهم طريق الأمل في تجاوز الواقع المرير الذي فرضه عليهم الاستعمار الفرنسي، فالمسرحية تحمل دعوة صريحة إلى التحلي بقيم الصبر والتضحية والاتحاد والثبات على

---

[1] - مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931- 1954، ص 227 .

[2] - المرجع نفسه، ص 228.

المبدأ، وغيرها من القيم التربوية التي من شأنها تخليص الشعب الجزائري من قيود الاستعمار، وذلك مثلما انتصرت قوة الإيمان ضد قوة الشرك في الصراع الذي خاضه السلف الصالح، فانتشر نور الإسلام بعد أن كان ظلام الجهل والجاهلية مخيما على الآفاق .

لقد كان (رمضان، محمد الصالح) عضوا نشيطا في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وبخاصة في مجالي التربية والتعليم ومجال الأفواج الكشفية للناشئة الجزائرية، ولقد راهن المشروع النهضوي الذي تبنته الجمعية منذ تأسيسها في ماي 1931 على فكرة التربية الإسلامية الصحيحة، فكان المسرح أحد أهم الوسائل التي استعملها رجال الجمعية في مختلف الفضاءات التعليمية التي أنشؤوها، حيث تم إنشاء مدارس عربية حرة في مختلف المدن والقرى الجزائرية، أوكلت لها مهمة " إصلاح النفوس بالتربية الدينية، وإنارة العقول بالتعليم الصحيح وإصلاح المجتمع ليشفى من التقاليد المضرة، وينبذ الخمول وعدم الثقة بالنفس "[1]. ويذكر (مرتاض عبد الملك) أن هذه الجمعية قد أسست إلى غاية سنة 1955 أكثر من أربعمائة مدرسة عصرية بلغ عدد المعلمين فيها قريبا من السبعمائة معلم على حين بلغ عدد تلامذتها زهاء خمسة وسبعين ألف تلميـــذ، كما أنها شرعت في تأسيس معاهد ثانوية مثل معهد عبد الحميد بن باديـــس والمدرسة الكتانية بقسنطينة[2] .

ويمكننا أن نعتبر هذه المدارس حصونا حقيقية نافحت عن الشخصيـــة العربية الإسلامية للجزائـــر، وحالت دون ذوبان المجتمع في سياسات الفرنسة والتنصير والإدماج والتجنيس التي انتهجها الاستعمار الفرنسي، كما كان لهذا النشاط التعليمي دور بارز في تعليم المجتمع وتوعيته وتصحيح عقيدته وتهذيب أخلاقه متخذا من الكتاتيب القرآنية والمدارس والزوايـــا والمساجد فضاء لتعليم الصغار والكبار.

ولقد رافق هذا النشاط التعليمي الهائل نشوء حركة مسرحية تربوية، هي من النوع الذي يمكن أن نطلق عليه مصطلح المسرح المدرسي، ذلك أن الكثير من رجال التربية والتعليم من أعضاء الجمعية، لم يقتصر نشاطهم على تلقين الدروس للطلاب وحسب، بل شمل نشاطهم مجالات الشعر

---

[1] - دبوز، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة، ج 1، ص 33 .

[2] - ينظر : مرتاض، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ج 1، ص ص 52 - 53 .

والخطابة والصحافة والمسرح* بل وتأسيس الفرق المسرحية والإشراف على نشاطاتها على غرار ما كان يفعل أحمد رضا حوحو الذي أسس فرقة مسرحية باسم (المزهر)، " ويشهد استعراض المفاهيم المسرحية لكتاب الجمعية على رؤية تعليمية للمسرح، فهو عند محمد العيد آل خليفة (درس نافع للمناقشة) وهو حسب حوحو (عامل من عوامل الإصلاح الخلقي والاجتماعي) ويرى فيه بن ذياب (معالجة للأدواء الاجتماعية) وهو (عبرة وذكرى) كما يقول أحمد توفيق المدني "[1].

وصفوة القول فإن (رمضان، محمد الصالح) الذي " أفنى عمره في ربوع الكلمة العربية أستاذا وأديبا، تنوع نشاطه في الأستاذية، وتعددت اهتماماته الأدبية : قصة ومقالا وشعرا ومسرحا ودراسة أدبية "[2] قد كان في مقدمة رجال جمعية العلماء وعيا بأهمية فن المسرح في تربية النشء حيث "يعمل المسرح من خلال قدراته التعليمية، على إكساب التلاميذ الكثير من أساليب السلوك والاتجاهات الإيجابية، نحو الذات والمجتمع والأمة "[3]، ذلك أن المسرح " يغذي أذهان الأطفال فنيا وأدبيا ووجدانيا ويعمل على منهجة حياتهم عن طريق التأثر بمضمون العمل المسرحي لجهة العبرة المقدمة لهم في قالب مسرحي ...إن مسرح الطفل يوفر للنفوس البريئة هذه كثيرا من الوسائل التي تغرس في عقولهم وأذهانهم القيم النبيلة، وتدفعهم إلى الالتزام بها، خاصة إذا تناولت المضامين المقدمة إليهم السير الذاتية للعظماء، وما فعلوه في حياتهم حتى تصبح منارات يهتدون بها ."[4] ولقد بينت الدراسات "أن المسرح كان وسيظل من أهم وسائل التربية، فضلا عن كونه أداة ممتازة للتعليم ونقل الخبرات العقلية والحياتية بمعنى أشمل. "[5]

وانطلاقا من هذه الحقائق المتعلقة بدور فن المسرح في تربية الطفل، فإن كاتبنا (رمضان، محمد الصالح) قد خص الحركة المسرحية التي رافقت النشاط التربوي لجمعية العلماء، بعديد

---

* - لقد كتب محمد العيد آل خليفة مسرحية (بلال بن رباح)، وكتب عبد الرحمن الجيلالي مسرحيتي (المولد والهجرة)، كما كتب محمد البشير الإبراهيمي مسرحية (رواية الثلاثة)، وكتب أحمد بن ذياب عدة مسرحيات منها (امرأة الأب) ،و كتب محمد العابد الجلالي مسرحية (مضار الخمر والحشيش)، كما كتب علي مرحوم مسرحية (الصراع بين الحق والباطل) وأما أحمد رضا حوحو فقد كتب وترجم سبع عشرة مسرحية ...إلخ .

[1] - الأدرع، الشريف : هوامل الكلام، منشورات البرزخ، الجزائر 2007، ص ص 30، 31 .

[2] - ابن قينة، عمر : صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث (أعلام ..وقضايا..و مواقف)، ص 389 .

[3] - حسين، كمال الدين : المسرح التعليمي (المصطلح والتطبيق)، ط1، الدار المصرية اللبنانية، مصر 2005، ص 54 .

[4] - مرعي، حسن : المسرح التعليمي، ط1، دار ومكتبة الهلال، لبنان 2000، ص ص 20، 21 .

[5] - بندق، مهدي : المسرح وتحولات العقل العربي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة بمصر، مطبعة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر 1998، ص 115.

النصوص المسرحية القوية مضمونا وشكلا ودلالة، منها مسرحية (الخنساء) و(المولد النبوي الشريف)[1] و(الناشئة المهاجرة)، هذه الأخيرة يمكن أن نعدها من أهم بواكير النصوص المسرحية التربوية الموجهة للأطفال في تاريخ الأدب الجزائري الحديث، وإذا كنا نهتم بأثر التراث في المسرح في هذه الأطروحة، فإن هذه المسرحية قد حملت في لغتها قبسا من تراث اللغة العربية، بداية باللغة التي صاغ بها الكاتب نصه المسرحي، وهي لغة تهدف إلى أن تكون نموذجا لما ينبغي أن يعتاده التلاميذ في حياتهم الخاصة (المدرسة) والعامة في المجتمع .

[1] - رمضان، محمد الصالح : المولد النبوي الشريف، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 1996.

ج -الخلاصة :

لقد حاولنا في هذا الفصل إجراء دراسة نعتقد أنها مستوفية لموضوع توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، ولقد مكنتنا هذه الدراسة من الخروج بمجموعة من النتائج يمكن إجمالها كما يأتي :

- إن اهتمام المسرح الجزائري بتوظيف البعد الديني، قد بدأ منذ البواكير الأولى، وذلك استجابة لظروف الجزائر وهي تكابد ويلات الاستعمار الفرنسي، وهو ما جعل التوجه نحو توظيف البعد الديني يستجيب لتطلعات الحركة الوطنية الجزائرية، وخاصة في مجال الحفاظ عن الهوية والشخصية القومية للجزائر، وهي تواجه سياسة المسخ والتنصير المنتهجة من قبل الاستعمار.

- إن الإنتاج المسرحي الجزائري المتجه نحو توظيف البعد الديني لا يتسم بالقلة إذا ما قورن بالإنتاج العام في المسرح الجزائري، ومع ذلك يكاد – بهذه الصفة- يقتصر على إسهامات كتاب جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، حيث تفاعل في هذا الإنتاج هدفان، هما الهدف السياسي من خلال مقاومة الاستعمار، والهدف التربوي من خلال تقريب الحوادث والمناسبات الدينية للناشئة الجزائرية، وذلك في إطار ما يمكن أن نسميه بالمسرح المدرسي .

- إن سعي المسرحيين الجزائريين إلى توظيف البعد الديني في مسرحياتهم قد جاء ليلبي هدف التمسك بالهوية العربية الإسلامية للجزائر في المقام الأول، ولذلك تميزت المسرحيات بالمبالغة في تمجيد الشخصيات والحوادث والمناسبات الدينية الإسلامية في مواجهة المعتقدات الدينية الأخرى.

- إن رؤية المسرحيين من خلال توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، قد اتسمت بنوع من السطحية، بحيث إن الصراع الذي تشخصه المسرحية لا يكاد يتجاوز ثنائية الإيمان في مواجهة الشرك أو الحق في مواجهة الباطل، دون الغوص في الأسباب الجوهرية الأخرى المحركة للصراع، فأهداف الاستعمار الفرنسي للجزائر مثلا لم تكن دينية وثقافية وحسب، بل لعلها كانت اقتصادية توسعية استيطانية في المقام الأول.كما أن المأساة الوطنية الجزائرية في عهد الاستقلال لم

تكن لأسباب دينية، بل لأسباب سياسية ومصالح اقتصادية في الأساس، وإن لبست نوايا دينية عقدية .

- إن سطحية الرؤية — في بعض نصوص هذا التوجه - وانكفائها على المنظور الديني، لم يمنع الكتاب عن محاولة إيجاد جسور تواصل بين الماضي الذي تصوره مسرحياتهم، والحاضر الذي تتناوله بالتشخيص والمعالجة، فاستطاعوا بذلك توظيف البعد الديني كقناع للتعبير عن الواقع الجزائري.

- إن توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، قد اتسم في الغالب بتغليب جانب الصدق التاريخي على حساب الصدق الفني، فلم يكن تعامل المسرحيين مع التراث التاريخي للإسلام بحرية تقتضيها طبيعة الإبداع، بل تعاملوا معه بنوع من التقديس، إلى درجة توثيق بعض المعلومات في الهامش، وهي ميزة عادة ما نجدها في التاريخ وليس في الفن .

- إن الشكل المسرحي الذي غلب على المسرحيات الجزائرية التي سعت إلى توظيف البعد الديني، هو المسرح الكلاسيكي بمميزاته التقليدية من احترام قانون الوحدات الثلاث، إلى استخدام اللغة الفصحى، مع الإشارة إلى أن هناك من حاول استخدام المسرح الشعري، غير أن هذه المحاولة لم تجد نضجها مسرحيا -و بخاصة عند أجيال ما قبل الاستقلال - و لم تكتمل بعد، فهي لا تعدو أن تكون شعرا مسرحيا أكثر من كونه مسرحا شعريا، وهو ما حاولنا توضيحه في إحدى فقرات هذا الفصل .

الفصل الرابع:توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري:

أ-مهاد

ب-تفعيل التراث الشعبي في:

مسرحية : (جحا) للأدرع، الشريف، أو التراث الشعبي في مواجهة العولمة.

ج-التوظيف السياسي للشخصية التراثية من خلال :

مسرحية : (الغول بوسبع ريسان) لسنوسي، مراد، أو تشخيص الكائن نشدانا للممكن.

د-التوظيف الاجتماعي للحكاية الشعبية من خلال:

مسرحية: (حيزية) لميهوبي، عز الدين، أو أطلس الخلود .

ه- الخلاصة

مهاد :

يذكر (خورشيد، فاروق) أن " مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر . وهو بهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثيولوجي العربي القديم، كما يضم الفلكلور النفعي أو الفلكلور الممارس، وسواء أظل على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات وسواء كان الفلكلور النمطي العربي العام، أم كان من الفلكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة ."[1] فالتراث الشعبي بهذا المفهوم هو التركة التي يرثها اللاحق عن السابق في تسلسل مستمر، وهو " يشمل كل الموروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة "[2]، ويلخص (مباركي بوعلام)خصائص التراث الشعبي فيما يأتي :

1- مجهولية المؤلف لأن القاعدة العامة ترى أن كل ما هو معلوم مؤلفه لا يدخل في نطاق التراث الشعبي .

2- التعبير عن الوجدان الجماعي للأمة في عمقها التاريخي البعيد مثلما نجد ذلك في الحكايات والسير الشعبية .

3- حدوث تغييرات على التراث الشعبي الشفوي إثر انتقاله عبر الأجيال والعصور بما يضفي عليه ميزة كل عصر عما قبله وما بعده .[3]

وتجدر الإشارة إلى أن التراث الشعبي يختلف من أمة إلى أخرى، وذلك بحسب معطياتها الحضارية وظروفها، فالتراث الشعبي الجزائري– في نظر (بلحيا، الطاهر) - قد امتزجت في تشكيله عدة حضارات بربرية وعربية وإسلامية وإفريقية وحوض متوسطية مختلفة ساهمت كلها في

---

[1] - خورشيد، فاروق : الموروث الشعبي ،ط1، دار الشروق، لبنان 1992، ص 12.

[2] - بدير، حلمي : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر 2002، ص 15.

[3] - مباركي، بوعلام : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001ص 3 .

تكوين الوجدان الجمعي الجزائري .[1] ولذلك يعد التراث الشعبي لأي أمة من الأمم مؤشرا هاما على ذاكرتها وهويتها ووجودها .

ولما كان التراث الشعبي بهذه المكانة العليا، فقد شكل " أحد المصادر الهامة التي استلهمها الشعراء والكتاب في العصر الحديث "[2] حيث عمد الفنانون بمختلف مشاربهم وأشكالهم التعبيرية وتوجهاتهم الفنية إلى النهل من ينابيعه الصافية، وذلك بالنظر إلى ما يدخره هذا التراث من طاقات حية سواء على مستوى المضامين، أو على مستوى الأشكال، وهذا ما يفسر " أن كتاب المسرح عندما أرادوا توظيف التراث العربي اتجهوا نحو التراث الشعبي، ذلك التراث الذي يمثل روح الشعب، وطرق تفكيره وتعبيره عن واقعه وهمومه . ومن هنا وجدنا العديد من المسرحيات التي قامت بتوظيف التراث الشعبي في مختلف فنونه . وكتاب هذه المسرحيات قاموا بخلق هذا التراث الشعبي في قوالب مسرحية، كي يفسروه تفسيرا جديدا على ضوء وعيهم، وفكرهم، وقضايا عصرهم، ومن هنا وجدنا آثارا جديدة ودلالات عديدة لهذا التراث . "[3]حيث تؤكد (حمادي هاشم، وطفاء) أن التراث الشعبي، ولا سيما الحكاية الشعبية قد شكلت مصدرا هاما لأعمال مسرحية كثيرة، ووظفت فنيا في نسيج تلك المسرحيات[4]، لأنها – حسب رأي (حسين، كمال الدين) - أحد أشكال التعبير الجمعية التي عبرت بها الشعوب عن واقعها وأحلامها، فقد لجأ إليها المسرحيون، ليعبروا من خلالها عن واقعهم المعيش، خاصة وأن الحكاية الشعبية تتحرك في عالم غير واقعي، ولا ينص فيها على مكان محدد أو شخصيات محددة، كما أنها حكاية زاخرة بالعجائب، ولذلك فإن هذا العالم الفانتازي الذي يتجاوز حدود الكائن والممكن، يعتبر من أهم عوامل جذب المسرحيين لاستلهام عالم الحكاية للتعبير من خلاله عن واقعهم وعالمهم، وهذا بالإضافة إلى أن الحكاية الشعبية تنماز بمرونة البنية القابلة للحذف والإضافة مما يساعد المسرحي على إبداع أكثر من صورة درامية للحكاية الواحدة .[5]

---

[1] - بلحيا، الطاهر : التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين / الجاحظية، الجزائر 2000 ص 13.

[2] - بدير، حلمي : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص 63 .

[3] - إسماعيل، سيد علي : أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص 237 .

[4] - حمادي هاشم، وطفاء : التراث : أثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، ط1، دار ابن رشد، لبنان 1996، ص 96 .

[5] - حسين، كمال الدين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، مصر 1993، ص ص 76، 77.

لقد رأينا في الفصل الأول من هذا البحث ارتباط نشأة المسرح الجزائري بالتراث عموما وبالتراث الشعبي على وجه الخصوص، حيث شكلت مسرحية (جحا) للراحل (علالو) البداية التأسيسية الفنية الأولى لانطلاقة المسرح الجزائري سنة 1926. وفي هذا المجال يرى (مباركي، بوعلام) أن رواد المسرح الجزائري قد استوحوا مضامين مسرحياتهم من التراث الشعبي الجزائري والفلكلور المحلي، والحكايات والأساطير الشعبية التي كانوا يغرفونها من مصادر تراثية متعددة على غرار ألف ليلة وليلة والسير الشعبية والأساطير والحكايات الخرافية والقصص الشعبي .[1] متوسمين في ذلك استثمار الطاقات البلاغية والإبلاغية التي يختزنها التراث الشعبي الجزائري .

لقد كان حضور التراث الشعبي في المسرح الجزائري كبيرا جدا إلى درجة وصف معها هذا المسرح من قبل رواده ونقاده بالمسرح الشعبي[2]، كما أن التجارب المسرحية الكبيرة في مسيرته قد ارتبطت أساسا بتوظيف التراث الشعبي، على غرار ما نجد في تجارب (عبد الرحمن ولد كاكي) و(عبد القادر علولة) و(كاتب ياسين)، ويلاحظ الدارس لحركة المسرح الجزائري منذ نشوئه وإلى اليوم أن توظيف التراث الشعبي يعد بالفعل ميزة أساسية في عموم إنتاجا ته، وفي توجهات أعلامه، مع وجود اختلافات موضوعية في أهداف ذلك التوظيف يمكن توضيح جوانب منها من خلال الدراسة التطبيقية الآتية :

---

[1] - مباركي، بوعلام : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، ص –ص 19- 23 .

[2] - الراعي، علي : المسرح في الوطن العربي، منشورات سلسلة عالم المعرفة، رقم 25، الكويت 1980، ص 544 .

ب-تفعيل التراث الشعبي في:

مسرحية : (جحا)[1] للأدرع، الشريف، أو التراث الشعبي في مواجهة العولمة.

إن الطموح نحو هدف تفعيل التراث الشعبي، هو عملية تجد مبرراتها في أهمية هذا التراث نفسه انطلاقا من كونه مرآة عاكسة لروح الشعب وقضاياه وضميره وشخصيته الوطنية القومية بتعبير توفيق الحكيم[2]، فالتراث يشكل أحد معالم الثقافة المحلية أو القومية، والتي استطاعت أن تكون بالأمس حصنا منيعا في مقاومة الاستعمار بوصفها أداة ،و بوصفها روحا أيضا احتمت بها الأمة في مواجهة سياسة الاستئصال والمسخ والاجتثاث، كما تجد مبرراتها اليوم في أهمية التراث الشعبي في مواجهة رياح العولمة، ولذلك فمثلما تأسس التيار الإحيائي في النهضة العربية الحديثة على إحياء عناصر القوة في الثقافة العربية في عصورها الزاهية، فكذلك كان تفعيل التراث الشعبي عملية مصاحبة لاسترجاع الأمة ذاكرتها الثقافية الشعبية لتتحصن بها، وتنطلق في نهضتها وهذا ما تراهن عليه هذه المسرحية وهي تعرض لنا موضوع جحا .

والحقيقة أن شخصية (جحا) قد استقطبت الكثير من المبدعين على اختلاف أجناسهم وعصورهم ومجالات إبداعهم، ولقد كان لهذه الشخصية حضورها الواسع في الأدب الجزائري وفي مجال المسرح نجد أنها من أكثر الشخصيات التراثية حضورا في الإنتاج المسرحي الجزائري منذ نشأته إلى اليوم، ويختلف هذا الحضور من مسرحية إلى أخرى توظيفا وطابعا ومغزى وهدفا وكذلك قوة وضعفا، وتعد مسرحية (جحا) للكاتب (الأدرع، الشريف) علامة فارقة في هذا الحضور ذي التجليات الفنية المتعددة، فإذا كان لكل أمة جحاها ولكل عصر بصماته الخاصة في هذا (الجحا)، ولكل كاتب طريقته في توظيف هذه الشخصية التراثية، فإن جحا الكاتب (الأدرع الشريف) استحضار لهذه الروح الجحوية المثقفة الخلاقة المبدعة، وإحياء لها ودفاع عنها في الوقت نفسه اعترافا بدورها النقدي في إعادة صياغة منظومة المجتمع.

---

[1] - الأدرع، الشريف : جحا(مسرحية)، ط1، منشورات ANEP، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية IMAG، الجزائر 2004 .

[2] - النجار، محمد رجب : توفيق الحكيم والأدب الشعبي (أنماط من التناص الفلكلوري) ط1، منشورا عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر 2001، ص 5 .

وهناك من سجل في أعماله أن (جحا) هو في الأصل رجل حقيقي يدعى (دجين بن ثابت)[*]، وهذا قبل أن تنتقل روحه إلى مجال التراث الشعبي لتصبح"شخصية امتزج اسمها بالفكاهة والطرافة والضحك شخصية تنطق بالحكمة والقول المأثور، وتجعلنا ندرك حماقة الآخرين أمام حماقتنا. "[1] حتى إنه " من الصعب جدا أن تخطر السخرية بالبال غير مقرونة باسم جحا، فمنذ قرون عديدة، وإلى الآن تحتل نوادر جحا موقعا أثيرا في طبق التسليات الشعبية، ولقد اتسعت جبة حكاياته المرحة عبر العصور، وتفننت الشعوب والقوميات المتباعدة مكانيا وزمانيا في نسج نوادرها وفق النموذج الجحوي حتى ظن الناس أن شخصية جحا مجرد أسطورة، وبوصفه كذلك اتخذ بعدا عالميا."[2] ومن هنا كان سعي الكاتب (الأدرع، الشريف) إلى توظيف تلك الروح الجحوية الساخرة، فألبسها لباسا جزائريا، وجعلها أساسا لبناء كوميديا مسرحية كان فيها (جحا) هو الناظر والمنظور في الوقت نفسه.

لا تعتمد مسرحية (جحا)- موضوع دراستنا - على بنية حكائية تنقسم إلى فصول وتتطور حوادثها نحو عقدة ثم حل، مثلما نجد ذلك في المسرح الكلاسيكي، ولكنها تعتمد على صيغة المشاهد المتلاحقة، والمترابطة فيما بينها بخيط رفيع يدور محوره حول شخصية جحا، ودوره النقدي في تعرية الواقع الاجتماعي، ثم موقف المؤسسة السياسية والاجتماعية من ذلك الدور الثقافي، في محاولة منها لمحاكمته من أجل تغييبه ومصادرة صوته.

إننا نحصي في المسرحية ما يقارب الأربعين مشهدا قصيرا، تتفاعل كلها لتشخص عديد الظواهر والآفات الاجتماعية : كالفقر والبطالة ،و تسريح العمال ،و التفاوت الطبقي ،و اختلاس المال العام، والبخل، والاستغلال ،و الأنانية، وانهيار سلم القيم وغيرها، وذلك من خلال مواقف كوميدية ساخرة يتعرض لها (جحا)، والذي يبدو في المسرحية مثقفا (درويشا) فقيرا يقيم في فندق

[*] - يذكر (الأدرع، الشريف) أنه بالاعتماد على أقدم المتون الجحوية المبعثرة في آثار الجاحظ والتوحيدي والآبي في كتابه (نثر الدرر) فإن جحا شخصية حقيقية، وهو دجين بن ثابت من قبيلة فزارة العربية، وكنيته أبو الغصن، ولد بالكوفة سنة 60للهجرة، وعاش حياته متنقلا بين الحجاز والبصرة والكوفة، ثم استقر ببغداد إلى أن توفي سنة 160للهجرة، عايش الصراع الدموي بين الأمويين وغيرهم من الأحزاب السياسية، كما عايش فيما بعد بطش العباسيين بخصومهم، وكاد يناله بطشهم فادعى الحمق حتى شاعت شهرته كأحمق فأغدق عليه الحكام والناس المال والهدايا، ومن هنا جاءت عبارته المشهورة " حماقة تعولني خير من عقل أعوله " التي رد بها على عتاب الأصدقاء والأقارب وخاصة أمه . (ينظر الأدرع، الشريف : مقدمة مسرحية جحا، ص ص 3، 4) وكذلك (الأدرع، الشريف : هوامل الكلام ...ص 85) .

[1] - قاسمي، نبيلة : الأدرع الشريف وجحا العصر الحديث، مجلة الثقافة، (الجزائر)، السلسلة الثانية، ع 6-2005/7، ص 121.

[2] - الأدرع، الشريف : مقدمة مسرحية جحا، ص 3 .

(دا موح) دون أن يملك ثمن كراء غرفته ،و هو ما جعل (دا موح)يضيق به ذرعا ويضجر من تصرفاته، قبل أن يقوم بطرده رفقة حماره، ليقوم (السبتي) باستضافته في داره تبركا بكراماته، لكن (جحا) سرعان ما نراه قد كره بخل مضيفه، فراح يعرض ببخله في أحد دروسه الوعظية بالمسجد، ثم نرى (دا موح) يسترضي (جحا) ليقيم في فندقه من جديد نكاية في غريمه (السبتي)، غير أنه في لحظة الاسترضاء تلك، يقع زلزال يتهاوى على إثره الفندق كله، فيزداد يقين (دا موح) بأن (جحا) صاحب كرامات، وذلك ما نلمسه من خلال هذا المقتطف :

"صاحب الفندق : كيفاه قطات الدنيا حتى تروح لعند السبتي المشحاح ؟

جحا : من ضيق الدنيا بالكرام .

صاحب الفندق : ولي لغرفتك أنا نزيد نخلصك، ما تبقاش عند هذاك الربي .

جحا : هذا إقتراح من بعد نشاور فيه حماري إذا يقبل نوليو .(فجأة تتزلزل الأرض . يسقط فندق دا موح : جحا يترل أرضا، ويسجد) : الحمد لله لو بقيت في دارك لصرت هريسة ...

صاحب الفندق : لك الحمد يا رب، واغفر لي يا جحا يا مول الكرامات، لو لم أخرج إليك لكنت الآن في الآخرة . (يأخذ في السجود باتجاه جحا)

جحا : (يقف غاضبا) واش بيك ادا موح، طار لك السقف . السلاك هو ربي، الشكر والحمد لله تبارك وتعالى، وقبلته بهذا الاتجاه ماشي بجهة حماري . انهض راهم يشوفوك يحسبوك تسجد للحمار ."[1]

وينتقل الكاتب إلى تصوير حياة (جحا) وقد أصبح منكوبا مثل كثير من ضحايا الزلزال فتمنحه البلدية الخيمة رقم 999 ليقيم فيها، ويحاول أحد أثرياء النكبات ابتزازه واستغلال صفة المنكوب التي منحته إياها البلدية، كما يحاول الأطفال التحرش بحماره ليركبوا على ظهره فيمنعهم (جحا) من ذلك مدعيا أن حماره مثقف، ولإيهامهم بذلك يضع أمامه كتابا يقلب الحمار صفحاته وينهق، وذلك ما يعتبره (جحا) قراءة، فتزداد شهرته كصاحب كرامات بحيث صارت الحمير على يديه تقرأ .

---

[1] - الأدرع، الشريف : جحا، ص 31 .

وتأخذ حوادث المسرحية تحولها الكبير عندما يكتشف (جحا) أن كتابه قد سرق من خيمته فيغضب ويضرب حماره قبل أن يعود إليه هدوؤه، ويشرع في وضع خطة منهجية لاكتشاف السارق والعثور على الكتاب :

" جحا : يا البكوش أربح .. أربح .. وبركة ما تخزر في بشط عينيك .لو كان جيت تفكر كيما نفكر أنا تقول الضرب أنتاع البارح راه قليل . عالم الناس ظلوم، وفي مرات قليلة يكون عادل والخطأ والعقاب راهم توام . وأنا ما قمت إلا بالشيء الي يلزم غلطتك . يجيك في البال حمار جحا يضيع كتابه ؟ محال هذا يقبلو العقل لو كان فوتت لك اليوم هذه ماشي محال غدوة نكون راكبك تضيع . وتضيعني معاك . وثمة نقولوا على الدنيا السلام . إربح ..خلينا نفكروا كيفاه نلقاو الكتاب .. بداية البحث الشك . في أشكون نشك ؟

الكورس : بداية البحث الشك، فيمن نشك ألحمار ؟

جحا : أول ما نبدأ بالمخيم .

الكورس : أول ما نبدأ بالمخيم .

جحا : ثاني المشكوك فيهم أهل الدعوة .

الكورس : ثاني المشكوك فيهم أهل الدعوة .

جحا : ثالث المشكوك فيهم جيران خيمتنا .

الكورس : ثالث المشكوك فيهم جيران خيمتنا .

جحا : (للحمار) راك تتبع معايا ؟ البداية بالشك في أهل المخيم، ثم في أهل الدعوة، ثم في الجيران، ولو ما يبانش الضوء نشك في الشك ."[1]

ومن أجل القبض على سارق الكتاب، قرر (جحا) الذهاب إلى سوق الحراش راكبا على ظهر حماره بشكل مقلوب لحماية ظهره- كما قال -، وعند مدخل السوق جلس على كرسي وبين يديه سفر ضخم وإلى جانبه حماره وهما يراقبان الداخل والخارج، وكلما حرك الحمار رأسه أو نهق يسرع (جحا) إلى الكتابة في سجله، على أساس أن المعني بإشارة (الحمار) لص، وهو ما

[1] - الأدرع، الشريف : جحا، ص ص 42، 43 .

جعل المتسوقين يسارعون إلى مغادرة السوق لتفادي الفضيحة، فلم يجد المكاس من سبيل سوى استدعاء الشرطة :

" شرطي : بعد..بعد..واش كاين ؟ واش هذا الهرج ؟(يفسحون الطريق للشرطة)

واحد : هذا الشيبة...

الشرطي : واش بيه ظ

واحد : يتهم أهل السوق بالسرقة.

جحا : كذبت ما همت حتى واحد ..

واحد : واش قاعد من الصباح تسجل فالزمام ؟

جحا : ألي يشير عليه الحمار...

الشرطي : (يأخذ الزمام من جحا) هات هنا نشوف (لصديقه) هذه ما هي عربية لا فرنسية تخربيش برك .. واش من لغة هذه أالشيخ؟

جحا : هذه مكتوبة بخط ما يفهموه غير الحمير والراسخين في العلم."[1]

وبعد تسجيل دعوى المتسوقين ضد (جحا) في مخفر الشرطة، يعود (جحا) إلى السوق للبحث عن حماره، فينهق هذا الأخير لرؤيته، وهو ما اعتبره اتهام له أيضا بالسرقة، فيعاتب حماره قائلا :

" جحا : السرقة سرقات كاين سرقة الغني وسرقة الفقير، سرقة الكبير، وسرقة الصغير، سرقة القوي وسرقة الضعيف، ورح، ورح في ميزك واحد فقير مثلي واش يقدر يسرق ومن أين يصل إلى سرقة صحيحة تستهل تسمية سرقة . لو كان جيت حمار يقرأ ويفكر كنت على الأقل تعرف أشكون يأكل المال العام ..أواه ما أنت إلا حمار وحاسب كل شيء حشيش ."[2]

وفي مشهد آخر نرى (جحا) يجر حماره في طريقه إلى المحكمة، فيبادر لصان بإيعاز من (ثري النكبات) إلى سرقة الحمار، حيث قام أحدهما بحل الحبل من عنق الحمار ووضعه حول رقبته والسير في إثر (جحا) بينما انتحى الثاني بالحمار بعيدا، وعندما اكتشف (جحا) أنه يجر إنسانا،

---

[1] - الأدرع الشريف : جحا، ص ص 46، 47 .

[2] - المصدر نفسه، ص ص 50، 51 .

أصابته الدهشة، غير أن اللص أفهمه أنه هو الحمار نفسه، بعد أن عاد إلى آدميته على إثر زوال مفعول دعاء بالشر كان قد أصابه من أمه، لكن الله رفع عنه اليوم عذاب المسخ، فاستعاد آدميته، وهكذا اقتنع (جحا) بحيلة اللص وأطلق سراحه .

ويزداد الصراع الدرامي في المسرحية توترا، عندما يقف (جحا) وحيدا في غرفة الاتهام بالمحكمة ليواجه المتسوقين في قضية اتهامهم بالسرقة، فيجد نفسه متورطا في قضية أكبر وأخطر تتمثل في انتحال الشخصية، وذلك عندما أخبر (القاضي) أنه شهيد في إشارة منه إلى أن هذه الروح الجحوية التي تسكنه هي استمرار لشخصية (جحا) التي عرفها التراث .

" القاضي : كيفاه تتهم السوق بالسرقة ؟

جحا : مول التهمة واحد مثلي سخطو ربي..

القاضي : حسن كلامك المسخوط هو أنت .

جحا : والله ما نزيد عليك كلمة .

القاضي : ياك ما ناش غالطين أنت هو جحا ؟

جحا : بالذات والصفات أسيدي القاضي .

القاضي : أعطيني بطاقتك .

جحا : الآن تقدر تقول تسخطت علي أكثر من سخطة ألي ربي ردو حمار .

القاضي : معايا التجحجيح أولاش، فرز كلامك .

جحا : جحا شهيد .

القاضي : الشهيد مقابلني يدي ويجيب معايا في الحديث ؟

جحا : الشهيد ما هو ميت إلا عندكم، أما عند ربي راه حي.

القاضي : هذاك أنت عند ربي، أما عند القاضي ما تكون إلا منتحل شخصية .

جحا : (يخرج بيان استشهاده) وهذه الشهادة مزورة ؟

القاضي : على حساب الخاتم والتوقيع ما تكون غير صحيحة، إن شاء الله ما يكونش للخبرة كلام آخر . سجل الكاتب ..سجل رانا من قضية حسبناها عادية وقعنا في أم القضايا. "[1]

---

[1] - الأدرع، الشريف : جحا، ص ص 57، 58.

لقد رأى (القاضي) في كلام (جحا) تطاولا ومساسا بقدسية الرموز الوطنية وزندقة وهدما لأسس الجمهورية، ولذلك أمر بسجنه استكمالا للتحقيق في قضيته .

وعندما تتولى الشرطة البحث والتحري في شخصية (جحا) تكاد تقتنع أنه مجرد رجل أحمق غير أن الكاتب يبادر إلى تصحيح هذا الحكم المتواتر، وذلك بإفساح المجال لأم جحا في مشهد مستقل، لتبرز شخصية (جحا) التاريخية، وتمحو ما لصق بها من أحكام خاطئة، كان للاستبداد السياسي العباسي دور كبير في إذكائها، كما كان للخيال الشعبي دوره الملموس في تضخيمها ونشرها، ومما تذكره الأم قولها في هذا المقتطف :

" أم جحا : لا أسيدي الشرطي ..ولدي ما هوش أحمق ..ولدي واحد من التابعين ورواة حديث النبي الصلاة والسلام عليه . إسمه دجين ..دجين بن ثابت الفزاري .. ولقبه أبو الغصن، مشهور باسم جحا . زاد عام ستين للهجرة في الكوفة . ومن صغره كان يحب النكتة، ومخالطة النكاتين..بالكم تغلطو ..ولدي ماهو أحمق، وعقله كامل . إذا كان شي خطرات يتحامق ما تردوهش حمار، واللي عنده حماقة يعبيها عليه . أهل العلم والحديث يشهدوا له بالظرف والعقل والي بعد عن هذا إما شيء زادوه جيران مخنثين كان يخالطهم، وإلا ناس كانوا معاديين له ما كفاهومش ينسبوا له حماقات بل زادوا عليه شيء من التزنديق . عامة الناس على كل حال لقاو في حكايات أبو الغصن تسليات تخفف بأس الجوع والظلم....قلت له : يا جحا وليدي بطل هذه الحماقات . ضحك ومشى . حتى لليوم ألي دخلت عليه غرفته ولقيته يكلم نفسه : (إذا كثرة هموم الدنيا تضحك، راه اللعب في مجالس الحكام واين ما لازم تسمع، ما لازم تشوف، ما لازم تفكر أقسى رياضة في التحوميق)، قلت له :راك بلسانك تشتكي من التحوميق، وعلاه ما تستعقلش، وتبطل هذا اللعبة ؟ جمد، هبط راسه، وبعد شوية رفع بصره، وخزر في العين في العين وقال في حزن مقمط بزعاف : حماقة تعولني خير من عقل أعوله... "[1]

و لم يكتف الكاتب بإدراج هذا المشهد الذي يبرز شخصية جحا التاريخية بل إنه ينقلنا إلى أجواء الاستبداد العباسي ليشخص لنا جوانب من حياة (جحا) أيام حكم (أبو العباس السفاح) و(المنصور) و(المهدي)، فنرى اهتداء (جحا) لشعاره : (حماقة تعولني خير من عقل أعوله)، لينجو

[1] - الأدرع، الشريف : جحا، ص –ص 63- 64 .

من سطوة أولئك الحكام، ومن ثمة ذيوع صيته وانتشار أخباره وحماقته وسخريته وحكمته، أي هذه الروح الجحوية التي انتشرت في كل زمان ومكان، وهي الروح ذاتها التي وظفها الكاتب (الأدرع، الشريف)، وجعلها تسكن جحاه في المسرحية .

وفي مشهد لاحق يعود بنا الكاتب إلى عصرنا الحالي، فيجسد حيرة رجال الشرطة في تحقيقاتهم حول شخصية سجينهم (جحا)، حيث عثروا على أخباره في كل مكان من الجزائر، بل واكتشفوا أن عروض القراقوز التي كانت منتشرة في الجزائر زمن الاستعمار هي أيضا تعبير عن الروح الجحوية، كما اكتشفوا أن لكل أمة جحاها وأن (التجحجيح) قد أصبح موجود في كل بلدان العالم، وتوصلوا إلى أنه آفة خطيرة ينبغي محاربتها والقضاء عليها، ولذلك عندما تنعقد المحكمة، يقوم رئيسها بتوجيه اتهامات خطيرة إلى (جحا)، فيدور حوار بينهما كما يأتي:

" الرئيس : هيا بركاك من التجحجيح ..وقل لي راك عارف التهمة ألي جابوك عليها ؟

جحا : في الأول كنت عارف، لما وصلت إلى قاضي التحقيق حبلت ولات تهم ..

الرئيس : أنت متهم بالقذف في حق الأمة، وبانتحال دولي للشخصية، والإساءة للشهداء رحمة الله عليهم.

المحكمة والقاعة معا : الله يرحمهم ."[1]

أما (جحا) وأمام خطورة الاتهامات الموجهة إليه، فإنه لم يجد بدا من الاستسلام لقدره ومصيره الذي كانت أمه قد تنبأت به منذ قرون :

" جحا : (يخاطب القاعة)الأم يا الأم ..الله يرحم قلب الأم ..تقرأ مصير ولدها ولو كان في بطن الحوت . ما دام الأم هكذا شافت .. جحا يفهم بلي راها خافت .. ويقدر يقول لكم بلي الحكم راه ساجي ينتظر غير من ينطق بيه ..ملف الاتهام ألي يوزن أكثر من وزن العبد الضعيف الواقف قدام المحكمة .(يحول خطابه إلى المحكمة) الملف هذا ..أهم ما فيه وجد قبلكم، وكبر معاكم، ويزيد يكبر مع ألي يجيو بعدكم ..هكذا أراد لي ربي . الشاك في هويتي يروح يسأل يماه وباه يلقى الصح . علاه عليكم جمع كل هذه الأخبار، حتى ولو الصحيح فيها قليل، إذا ما ضرتني ما تنفعكم، واش فايدتكم كي تترعوا لي صفة الشهيد ألي خاتم الدولة شاهد عليها ؟

القاضي على اليسار : حاشا للشهيد يوصل روحو للمحكمة .

---

[1] - الأدرع، الشريف : جحا، ص 77.

جحا : شهيد مسروق راكم تحاكموا فيه .

صوت في القاعة : أخرس يا سافل ..الشهيد مقدس ما تمسش فيه ."[1]

وتختتم المسرحية بسعي هيئة المحكمة إلى إيجاد حل يخرجها من ورطتها بإصدار حكم يشرفها في شأن قضية (جحا)، وبعد أخذ ورد لم تجد من سبيل سوى الأخذ بنصيحة سجينها (جحا) نفسه، والذي أشار على القضاة بالاعتراف به وتعليقه بمساره الموجود بفلسطين هكذا حتى يستشهد مرة أخرى ويكون في مستوى غواية الرواية في التراث الشعبي .

إننا نستشف من خلال هذا العرض الذي قدمناه عن المسرحية أن مؤلفها – مثلما تشير إلى ذلك (قاسمي، نبيلة) - قد سعى إلى توظيف التراث الشعبي ليعري لنا الواقع الجزائري بمختلف مظاهره فاضحا غياب القيم الأخلاقية عن نسيجه الاجتماعي، الأمر الذي أدى إلى انتشار الفوضى واللامبالاة، وسيطرت الأنانية حيث أصبح كل واحد يفكر فيما يستطيع جمعه ولو كان ذلك على حساب الآخرين، كما تعرض المسرحية صورة المجتمع وهو يعج بالمظالم والآفات، مجتمع اتسعت فيه الهوة بين الغني والفقير، وتداخلت فيه القيم حتى لم يعد بالإمكان التفريق بين الظالم والمظلوم، السارق والمسروق، والمذنب والبريء، مجتمع زرعت فيه مظاهر غريبة ليست من صلبه، ولقد نبتت فيه تلك المظاهر حتى أنها تكاد تثمر مفاسد ومهالك أشد ضراوة وفتكا، فالكاتب يدعونا من خلال مسرحيته إلى إدراك واقعنا، ومعرفة أنفسنا بأنفسنا والتعبير عن ذاتنا بذاتنا .[2] وكأن الكاتب يطالبنا من خلال أسلوب السخرية والتهكم الذي اعتمده (جحا) في مواجهة ما تعرض له من مواقف – يطالبنا – بعودة العقلانية إلى سلوكنا وإيقاف حالة الجنون التي زاغت بنا في مهاوي الرذائل والمهالك، وهذا ما يعبر عنه (جحا) من خلال ما ما يرويه لصديقه (السبتي) الذي دعاه في المسرحية إلى طعام فاسد:

" السبتي : واش رايك تقول لنا واحدة من حكاياتك نملحوا بيها هذه المايدة المباركة .

جحا : (وقد بدأ يضجر من مضيفه) ما عليه ما يكون غير خاطرك . مرة طلبو مني نعد مجانين البلاد، قلت لهم : نعد العقلاء قلال، والباقي هذاك هو حسابكم. "[3]

---

[1] - الأدرع، الشريف : جحا ، ص ص 80، 81 .

[2] - قاسمي، نبيلة : الأدرع الشريف وجحا العصر الحديث، مجلة الثقافة، (الجزائر)، السلسلة الثانية، ع 6-2005/7 ،ص 122.

[3] - الأدرع، الشريف : جحا، ص 28 .

وإذا كانت " القاعدة الأساسية في أي عمل درامي هي الصراع "[1]، وذلك " لأنه الأصل في العمل المسرحي. ويتبدى هذا الصراع في المساعدين: الشخصية- والحوار"[2]، فإن الصراع الذي تشخصه مسرحية (جحا) قد طغى عليه الامتداد الأفقي، أي أنه صراع بين الذات الفردية والكيان الاجتماعي بتعبير (عزيزة، محمد)[3]. وتتمثل هذه الذات الفردية في شخصية جحا الذي يقف .بمواجهة المنظومة الفاسدة للمجتمع مستخدما أسلوب السخرية والتهكم، غير مبال بكونه يقف وحيدا في الطرف الآخر من الصراع ما دام على يقين بصواب قناعاته، وهذا ما لم نلمسه في حواره مع (الشرطي) :

" الشرطي : راني نشوف كل سوق الحراش هنا ..(لجحا) كي تعود الأمة كلها ضدك من الآن نقول لك راك رحت فيها

جحا : راهم تاهميني بالباطل "[4]

ولعل هذا الصراع الأفقي يتجسد أكثر عندما يواجه جحا هيئة المحكمة في ثبات وعزم حتى لكأنه هنا في هذه المسرحية هو الذي يحاكم سلوك المجتمع :

" المنادي : القضية رقم 999 جحا ضد الجميع ..."[5]

ونلاحظ أن الكاتب قد راعى تطور الصراع بحيث نجده استخدم في المقتطف الأول صيغة (الأمة كلها ضد جحا) بينما استخدم في كلام المنادي عند بدأ المحاكمة صيغة (جحا ضد الجميع) وفي كل الأحوال فإن هاجس المحاكمة قد ألقى بظلاله على تطور الصراع الدرامي في المسرحية وربما يكون هذا ما أدى إلى تغيير عنوانها عند عرضها ليصبح (محاكمة جحا)*.

---

[1]- وادي، طه: جماليات القصيدة المعاصرة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر 2000، ص 142 .

[2]- تليمة، عبد المنعم :حركات التجديد في الأدب العربي .دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة .مصر 1975، ص209 .

[3] - عزيزة، محمد: الإسلام والمسرح، تر: الصبان، رفيق، منشورات سلسلة كتاب الهلال سنة 71 ص ص 21-23 .

[4] - الأدرع، الشريف : جحا، ص 49 .

[5] - المصدر نفسه، ص 56.

* - قام المخرج (حسان بوبريوة) بإخراج مسرحية (جحا) للأدرع الشريف تحت عنوان (محاكمة جحا) مع فرقة البلليري من قسنطينة عام2007.

إن أهمية الصراع الذي نهضت بتشخيصه المسرحية وهي تعرض الانهيار الاجتماعي في حياتنا وما أصابها من عبث ولا مبالاة، قد فرض – الصراع – على الكاتب العودة إلى التراث الشعبي ليستحضر منه شخصية مقنعة قادرة على إبراز مختلف تجليات ذاك الصراع في الواقع المعيش . ولقد وفق الكاتب – كما نعتقد - في اختيار شخصية (جحا) والاعتماد عليها في النهوض بوظائف إبلاغية وبلاغية متعددة في سياق المسرحية تخص جوانب المضمون والشكل على حد سواء، ما كان له تحقيقها لولا اعتماده على توظيف التراث الشعبي، وعلى استحضار شخصية (جحا) بالذات . مع الإشارة إلى أن (جحا) في المسرحية لم يكن أداة لتشخيص الموضوع وحسب، ولكنه كان الأداة والموضوع في الوقت نفسه، وهذا ما يقره الكاتب في مقال له بعنوان : (طريقي إلى المسرح : من الغوايات الأولى إلى كتابة مسرحية جحا) حيث يذكر أنه أقام معمار مسرحيته بالاعتماد على نوادر المتن الجحوي دون إهمال للجانب التاريخي لجحا وحكاياته، أو التفريط في إبراز عوامل استدعائه في زماننا باعتبار حكاية المسرحية تجري في الجزائر، ولذلك عمد الكاتب إلى توطين جحا بحكاياته، ومن خلالها في جغرافيا الجزائر، توطين لا يقتلعه بالضرورة من جغرافيته الأصلية التي عمل الكاتب على استحضارها بواسطة مشاهد التحقيق في الجزء الثاني من المسرحية، محترما إلى حد كبير الشروط التاريخية لجحا قاصدا من وراء ذلك إبراز جحا المغيب ومضاعفة التوتر الدرامي، مع التركيز على إبراز قضية جحا المثقف الذي أراد أن يستشهد مرة أخرى في سبيل استمرار غواية الرواية في التراث الشعبي.[1]

ومما تقدم يمكن أن نخلص إلى أن توظيف شخصية جحا في هذه المسرحية قد تم على عدة مستويات:

أولا : مستوى مسرحة بعض النوادر والمواقف الطريفة بطلها جحا، قصد الكاتب من خلالها توجيه النقد التهكمي الساخر على لسان جحا لبعض الآفات في واقعنا المعيش، وهي في الحقيقة – مثلما يقر الكاتب بذلك - مجرد مواضيع خطابية مدرجة لتمثيل خطاب الحكاية الكلي أي أنها لا تعدو أن تكون نوادر ساخرة في مفاصل المسرحية.[2]

---

[1] - الأدرع، الشريف : هوامل الكلام، منشورات البرزخ، الجزائر 2007، 87، 88.

[2] - المرجع نفسه، ص 88.

ثانيا : مستوى إبراز شخصية جحا التاريخية، وكيفية اهتدائه إلى التظاهر بالحمق والغباء رافعا شعار (حماقة تعولني خير من عقل أعوله) لينجو من بطش العباسيين . حيث يذكر الكاتب أنه قد حرص كل الحرص على تحري الدقة التاريخية لإبراز حقيقة شخصية جحا، وذلك من خلال الاشتغال على أقدم متن جحوي مبعثر في آثار الجاحظ والتوحيدي والآبي على وجه الخصوص لأن هؤلاء الثلاثة ببساطة عاشوا في فترة هي الأقرب إلى العهد الذي عاش فيه دجين بن ثابت الفزاري الملقب جحا .[1]

ثالثا : مستوى إحياء التراث الشعبي من خلال شخصية جحا وتوظيفه دفاعا عن الذات العربية في مواجهة العولمة . وفي هذا المجال يقول الكاتب : " إن عودتي اليوم إلى موضوع جحا يعد استجابة مني (لغواية الرواية) وللإغراء الجحوي، خاصة وأن (الكتابة الاقتصادية) لعالمنا العربي الإسلامي ما فتئت أبجدياتها الوطنية تتعرض للطمس والتدمير، وأصبح استمرار وجودنا يتطلب منا استدعاء ما كان مصطفى الأشرف يسميه المقاومة البيولوجية "[2]، فالكاتب يقوم من خلال هذه المسرحية " بتنبيهنا إلى ضرورة إدراكنا لوضعنا المأساوي في النظام العالمي الجديد، هذا الوضع الذي يظن أنه سيتأزم ويزداد مأساوية إن نحن لم نلحق أنفسنا ونعبر عن ذاتنا، ونقوي أنفسنا بالسرد. "[3] فإحياء التراث الشعبي بهذا المعنى هو إحياء للهوية وتحصن بقلعتها في مواجهة رياح العولمة الهادفة إلى مسخ الشعوب المستضعفة من خلال تدمير كياناتها الثقافية .

رابعا : مستوى اختيار الصيغة الدرامية، فقد ابتعد الكاتب عن استعمال صيغة الفصول المتواصلة ولجأ إلى استخدام صيغة المشاهد المتقطعة، وهي صيغة – في نظر الكاتب - تتناسب مع سمة الاستطراد أو التضمين التي تطبع السرد العربي، بالإضافة إلى أنها تلبي معمار مسرحيته في اعتمادها على نوادر المتن الجحوي المتفرق، وعلى الرغم من تفرق مشاهد المسرحية، فقد حاول الكاتب نظمها بطريقة تسمح بجمع أكثر من مشهد في مكان واحد وذلك باعتماد مبدأ التجاور في فضاء المسرح عند الإخراج.[4]

---

[1] - الأدرع، الشريف : هوامل الكلام ، ص 85.

[2] - الأدرع الشريف : مقدمة مسرحية (جحا)، ص 5.

[3] - قاسمي، نبيلة : الأدرع الشريف وجحا العصر الحديث، مجلة الثقافة، (الجزائر)، السلسلة الثانية، ع 6-2005/7، ص 122.

[4] - الأدرع، الشريف : هوامل الكلام، ص ص 86، 87.

ونخلص مما تقدم إلى أن توظيف التراث الشعبي في مسرحية (جحا) قد حقق مجموعة من الأهداف المتداخلة : اجتماعية وسياسية وتاريخية وثقافية وفنية، غير أننا نعتقد أن هدف إحياء التراث الشعبي وتمجيده ونشره، قد طغى على جملة الأهداف الأخرى .

إن الصراع الذي تشخصه المسرحية يقوم في جوهره على أساس المواجهة بين (جحا) الذي يمثل ملمح التراث الثقافي العربي من جهة، وبين المحيط الاجتماعي والسياسي والحضاري من جهة ثانية، وهو الصراع الذي اتخذه الكاتب قناعا ليعبر عن رؤيته الثقافية الطامحة إلى إحياء التراث الشعبي وتمجيده والاحتماء به في مواجهة العولمة، ونعتقد أن الكاتب قد وفق في تشخيص هذا الصراع بفضل توظيفه لتلك الروح الجحوية الموسومة بالنقد الكوميدي الساخر، الذي يجمع بين الذكاء في الرؤية والتحامق في الأسلوب، وبين الغباء في الظاهر والحكمة في الباطن، وبين الموقف الجدي والتعليق التهكمي، مصداقا لمقولة (شر البلية ما يضحك) .

وصفوة القول فإن هذه المسرحية لا تتوقف عند حدود توظيف شخصية جحا، واتخاذه وسيلة لتشخيص الصراع الدرامي في المسرحية، ولكنها تعرضه بوصفه موضوع المسرحية ذاته، وهذا ما نلمسه في كلام المؤلف عندما يقول: " لقد كان جحا شخصية أثيرة عند الإنسان العربي، وإن تأليفنا لهذا الديوان المسرحي الساخر عن رجل بذر مختلقات الحمق لإعالة العقل، وجعل من نوادره الساخرة سرد العامة من الشعب ،يرجى منه أن يكون حكاية حكاية جحا ضمن شروط كتابة العصر والشروط الجمالية للمسرح ."[1]

ونعتقد أن هذا هو جوهر الاختلاف في تناول موضوع (جحا) بين الكاتب (الأدرع، الشريف) وبين كل من وظف شخصية (جحا) من الروائيين والمسرحيين*، فجحا عند هؤلاء وسيلة، ولكنه عند (الأدرع، الشريف) وسيلة وغاية في الوقت نفسه تتمثل أساسا في إحياء التراث الشعبي والتعريف به ونشره والتجذر فيه .

---

[1] - الأدرع، الشريف : مقدمة مسرحية جحا، ص 7.

* - من الروائيين الجزائريين الذين وظفوا شخصية (جحا) نذكر : محمد ديب ورشيد بوجدرة، أما في مجال المسرح عامة، فإننا نذكر : كاتب ياسين في (مسحوق الذكاء) وعلي أحمد باكثير في (مسمار جحا) ونبيل بدران في (جحا باع حماره) ورجاء فرحات في (جحا والشرق الحائر).

ج-التوظيف السياسي للشخصية التراثية من خلال

مسرحية: (الغول بوسبع ريسان)[1] لسنوسي، مراد، أو تشخيص الكائن نشدانا للممكن.

تتشكل مسرحية (الغول بوسبع ريسان) من ثمانية مشاهد، وفيها يستلهم الكاتب من التراث الشعبي خرافة (الغول) ليقدم من خلالها حبكة مسرحية تصور قضية الظلم السياسي المسلط على الشعوب المستضعفة، وذلك انطلاقا من قاعدة مفادها أنه " لا قوة لحاكم إلا بشعبه ولا هيمنة لسلطان إلا بضعف هذا الشعب . وأن الديمقراطية ليست لعبة ولكنها خيارات حتمية في حياة الشعوب ."[2]

ومادامت المسرحية تعالج قضية السلطة الجائرة وتحكمها التعسفي في حياة الشعوب، فقد عمد الكاتب إلى اختيار شخصية شهيرة في التراث الشعبي، وهي شخصية (الغول) المعروف في المخيال الشعبي بالبشاعة والقسوة والتروع الدموي المفرط نحو إرهاب الإنسان، فجعل الصراع يتحرك على مستوى السعي نحو مقاومة هذا (الغول) الذي استباح الحريات ونهب الخيرات وعاث في الأمة فسادا .

تدور حوادث المشهد الأول من المسرحية حول انطلاق الاحتفالات لمدة سبعة أيام بذكرى احتلال (الغول بو سبع ريسان) لمدينة (الخيرات) وهذا منذ أكثر من أربع مائة سنة، حيث تمكن من إحكام قبضته على كامل المدينة بما فيها وما عليها، فأصبح الآمر الناهي فيها، وهذا بعد أن قتل الكثير من سكانها، وسجن من أبدى معارضة له، حتى ولو كانت طفيفة، ومن مظاهر احتفالاته تلك، زواجه كل سنة بأجمل فتاة في المدينة، حتى إذا دخل بها قتلها في الغد شر مقتل انتقاما من العنصر النسوي الذي يمقته بسبب أن أحد رؤوسه الأربعة التي سقطت ليلة هجومه على المدينة، كانت بضربة سيف من امرأة حرة. ومما يرويه الكاتب على لسان (القوال) قوله في هذا المشهد من المسرحية:

---

[1] - سنوسي، مراد : الغول بوسبع ريسان، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر 2005.

[2] - الأعرج، واسيني : مقدمة مسرحية الغول بوسبع ريسان، ص 5.

"احتفالات بوسبع ريسان تبدى كلها بالوقوف المحتم دقيقة صمت وترحم على ريسانو المدفونين في دخلة المدينة، وتكمل فالليلة السابعة بحفل زواجو مع أجمل فتاة فالمدينة . في هاذ الفيشطة الناس تشوف العجب المعجب ."[1]

إن شخصية (الغول بو سبع ريسان) تبدو من خلال هذا المشهد الافتتاحي شخصية أسطورية: فهو كائن ضخم، له سبعة رؤوس كلما فقد واحدا منها إلا ونبت رأس آخر في مكانه، إنه وحش مفترس يكره النور والنساء، ولا هم له سوى استعباد الناس بعد أن تربع على عرش تلك المدينة الافتراضية والتي يسميها الكاتب مدينة الخيرات للدلالة على ثرائها بالنعم، لكنها نعم في متناول (الغول) ومن معه من بطانة السوء الذين أسسوا حكما قائما على الاستبداد والجور والاعتساف، ولعل الكاتب يحيلنا في ذلك إلى الوضع السياسي المتردي في أغلب البلدان العربية، والبلدان المتخلفة فكريا وثقافيا وسياسيا.

وفي المشهد الثاني نرى (الغول) وقد اجتمع إلى وزرائه لتفقد سير الاحتفالات والاطمئنان على الضيوف من الغيلان الذين وفدوا على المدينة من أماكن بعيدة للمشاركة باسم بلدانهم في تلك الاحتفالات الصاخبة .

ويصور المشهد الثالث الحالة المأساوية لسكان مدينة الخيرات تحت حكم (الغول بو سبع ريسان) الذي أمعن في إذلالهم واغتصاب عرقهم وكرامتهم، حيث يصف الكاتب حالتهم المزرية على لسان (القوال) قائلا :

" شعب مدينة الخيرات ديما حزين وغضبان، صابر لدل ولقلة الشيء، ديما يصرط ويحجر في لمرار ...شعب مدينة الخيرات زعافو دخلاني ولكن يعرف يتكاتف باش يدفي روحو، يعرف يصيب الضحكة، النكتة والتبسيمة باش يفاجي الغمة منين تضياق به لحوال ."[2]

إنه مثل كل الشعوب المستضعفة والمغلوبة على أمرها، يعاني في صمت، ويكابد ويلات سلطة (الغول) الذي أحكم قبضته على رقاب العباد دون أن يجدوا فكاكا من بطشه.

---

[1] - - سنوسي، مراد : الغول بوسبع ريسان، ص 17.

[2] - المصدر نفسه، ص 24.

أما حوادث المشهد الرابع، فتجسد تظلمات المواطنين، وضجرهم مما يحدث من إسراف وتبذير للمال العام على تلك الاحتفالات دونما فائدة ترجى لصالحهم .

وينتقل الكاتب في المشهد الخامس إلى تصوير الوضع الاجتماعي لشخصية (أم الخير) وهي الفتاة ذات السبعة عشرة ربيعا والتي اختارها (الغول) تلك السنة ليتزوجها في غمرة احتفالاته بذكرى جلوسه على عرش المدينة . إنها فتاة جميلة، يتيمة الأم، ووحيدة والدها المدعو (سي عبد القادر)، كما يصور في هذا المشهد أيضا شخصية (بشار) الشاب الثائر، العائد إلى مدينته من منفى أسرته لتحريض السكان على مقاطعة الاحتفالات، وإفساد زواج (الغول) من (أم الخير)، حتى بلغت به ثورته أن تسلل إلى القصر مع الفنانين ليعرض على (الغول) المبارزة أمام الملأ في الساحة الكبيرة :

" الغول : (إلى أحد الضيوف) شوف شوف يا حبيبي، أنا من صغرهم مربيهم على يديا، ما زال حليب أمو في فمو وها هو جاء يشعر ويمدح فيا، هذا ما يجي يكبر حتى يولي يلحس الطريق ألي نمشي فيها (إلى بشار) هيا أتفضل قدم نفسك وسمعنا شتى عندك .

بشار : أنا بشار، أنا الشاب الخفيف كي الريشة، أنا من كثرة ألي خفيف، الريح يديني من مكان لمكان في رمشة لعيان . أنا ألي راسي اقساح من حجر الصفاح وأصلي من هاذ المدينة ..أنا ألي قريت ديوان الغباين، وكيما تعرفو كل من يقرى هاذ الديوان ما يرتاح ما يهنالو بال ما دام فالدنيا عايش لغوال .

القوال : بعد هاذ الجملة أهتزت الساحة وتزلزلت الأرض تحت أقدام الحاضرين، الحرس هجموا على بشار وغموا لو فمو، الغول أقفز من مكانو وبتبسيمة صفراء حاب يدرق بها الرجفة ألي ركباتو، على حتى صوتو وقال :

الغول : خلوه، أطلقوا سراحو، الفيل ضيف وكلامو ما يخوفنا ...و ما تنسوش، هذي مدينة الحرية ...كمل... زيد، قول شتى عندك ...

بشار : أنا ولد العايلة المنفية، حافظ تاريخ المدينة وجايب العقود ألي تبين أن السكان هما الملاك الأصليين للأراضي ألي صبحوا فيها عبيد ... جيت نتحداك قدام أحبابك وقدام الشهود، نطلب منك تتصارع معايا، فالساحة الكبيرة، فالنهار القهار وبالسلاح ألي تختارو أنت ."[1]

---

[1] - سنوسي، مراد : الغول بوسبع ريسان، ص – ص 43- 45.

لقد أسقط في يد (الغول) وبطانته ارتفاع صوت المعارضة جهرا داخل القصر وأمام الضيوف، فلم يجد (الغول) بدا من الظهور -على مضض -بمظهر الحاكم المتسامح قابلا عرض (بشار) عليه بالمصارعة العلنية، أما السكان فقد وجدوا في ذلك التحدي العلني فرصة لهم للجهر بثورتهم أيضا .

وتدور حوادث المشهد السادس في قصر (الغول)، حيث نراه في قمة غضبه وهو يعقد اجتماعا طارئا مع وزرائه ومستشاريه للنظر في قضية الفتى الثائر (بشار) موجها لومه وتهديده لكل وزرائه ودوائره الأمنية :

" الغول : الله يعطيكم الصحة، هكذا العسة ولا ما يشقاش ...و لد العايلة المنفية دخل للمدينة وأنتما بلى خبر، شيطن السكان عليا وأنتما راقدين ... طلع حتى للمنصة الشرفية وطيح بقدري قدام السكان وقدام حبابي وأنتما تتفرجو ...كثرتو عليا غير الملفات والكذوب والهدرة في بعضكم بعض، وكل ما نسقسيكم على الحالة الأمنية : كونك هاني سيدي، البق ما يزغدش معانا ...أخسرت عليكم دم أفادي وبلى فايدة ..."[1]

ومن خلال الحوار الذي يدور في ذلك الاجتماع، نعلم تعاظم شأن (بشار) بين السكان الذين راحوا يكتبون اسمه على الجدران، إضافة إلى شعارات استهزائية مناهضة للسلطة، وهو ما ألهب غضب (الغول)، وجعله يأمر بتشديد الحراسة، متوعدا السكان بالعقاب الشديد بمجرد انتهاء الاحتفالات ومغادرة الضيوف، لكن وفي انتظار ذلك لا بأس من الظهور بمظهر السلطة المتسامحة مع رعاياها .

وتشخص المسرحية في مشهدها السابع قرار (الغول) التظاهر بالسماحة، حيث نرى (البراح) وهو في الساحة العمومية يعلن في الناس موافقة (الغول) على مصارعة (بشار) استجابة لرغبة الرعية ولكن بعد انقضاء حفل زفافه من (أم الخير):

" البراح : الغول بوسبع ريسان، سيدنا وحامي المدينة، راه يعلمكم ، أنتما أعلموا الغايبين منكم، بلي سيدنا الغول راه فرحان بشعبو العزيز، ومدام راكم حابين أتشوفوه في ساحة القتال،

---

[1] - سنوسي، مراد : الغول بوسبع ريسان، ص 47.

ما يكون غير خاطركم، سيدنا الملك راه مستعد باش يتصارع مع هذاك الغريب ألي راهي غاويتو شطارتو ...و راه يطلب منكم قاع أتديروا كما دار هو ...هكذا قاع الضياف غاديين يتأكدوا بلي مدينتنا مدينة حرة وقاع الناس فيها عندها الحق باش تقطع فالغول وتسبه وتطلبوا حتى باش يتصارع معها .. هاذ الشيء راه أمرح سيدنا ورافع من شأن المدينة."[1]

وتنقلنا المسرحية في المشهد الثامن والأخير إلى أحد الشوارع العمومية، حيث يحاول (الغول) عن طريق أحد ممثليه شراء ذمم الناس بالمال ليشاركوا في مسيرة دعم ومساندة له ضد (بشار) ومن معه، كما نرى كثرة انتشار الإشاعات والقلاقل وسط الناس وفي وسائل الإعلام، ونرى (بشار) وهو يحرض المواطنين على الانتفاضة ضد (الغول) ونظام حكمه، فيعبر (القوال) عن اهتزاز عرش (الغول) بعد أن انفضت بطانته من حوله، ثم قتله على أيديهم قائلا :

" القوال : شبان المدينة شربوا من كلام بشار وأفكارو، سكنتهم الثقة وأنشرح صدرهم للحرية، عولوا يديروا للغول نهارو ...عولوا يفجروا الظلام ألي سكن المدينة، عولوا يشعلوا الفتيلة في برنوس السلطان، عولوا يقابلوا جيش الغول ونارو ...الشبان زرعوا كلام بشار في كل مكان، في كل شبر من المدينة، لفوا عليه بالدبزة ولحنوه بالنغمة الجميلة .

جماعيا : حتى شيء ما يدوم كل حية تتحول، ويولي الغشاش التالي ألي راه اللول .

القوال : أهز قصر بوسبع ريسان وتزلزلت أركانو، سمحوا فيه حبابو وكل واحد قدم سبة ساعات قلال قبل ما يدخل عريس على البنية أم الخير، أنتشروا الجنود أنتاعو كي الجراد فالمدينة الغول أوعد نفسو وأحبابو بعرس كبير ولكن الكثرة من السكان عولوا يبقوا في ديارهم وألي صار يصير ...(تسمع طلقات بارود، ركد المواطنين والجنود في كل الاتجاهات مع عبارات : الغول مات) . "[2]

وفي غمرة الهرج والمرج الذي أصاب المدينة بعد مقتل (الغول) تتحرر (أم الخير) من القصر وتلتحق بالشاب (بشار) ومن معه، فتخبرهم بأن من قتل (الغول) سبعة من وزرائه القدامى دبروا له انقلابا، وهجموا عليه في الحمام فقطعوا رؤوسه السبعة، كما حثت (بشار) على الهرب

---

[1] - سنوسي، مراد : الغول بوسبع ريسان ، ص 55 .

[2] -المصدر نفسه، ص ص 63، 64 .

والاختباء لأن حكام المدينة الجدد يشنون حملة تفتيش عنه للقبض عليه . وتختتم المسرحية بما يعلنه (البراح) في الناس قائلا :

" البراح : يا سكان المدينة، يا لعزاز علينا، الغول بوسبع ريسان راه مات والحمد لله رانا تهنينا منو ...ألي قضاو عليه وعلى حكمو، سبعة من الشجعان وهما ألي غاديين يحكمو فينا ... هاذ الشجعان راهم دارو لجنة سماوها اللجنة السباعية لإنقاذ المدينة وكي البارح كي اليوم، والعام الجاي إنشاء الله نديروا فرح كبير يدوم سبع أيام وسبع ليالي باش نفرحوا بذكرى تحرير المدينة من حكم الغول بوسبع ريسان، الاحتفالات تبدى بسبع دقايق ضحك فالحمام ألي مات فيه الغول وفالليلة السابعة نزوجوا حاكم المدينة بأجمل فتاة من عندنا، وهاذ المرة ألي يديها أدمي كيفنا بن عمنا، ما فيه قشور ما فيه شوك ما فيه ريحة شينة ...نعام راه مات الغول الخشين الخلاوي بوريحة شينة وأنخلف والحمد الله بآدميين كيفنا، أظراف وشابين ومعولين يتناوبوا علينا ويتزوجوا كلهم بأجمل فتيات المدينة . الحكم غادي يكون بالدالة، أمعولين يهدروا الزهر والميمون أمعولين يديروا هندي بندي ...اللول باللول والتاي بالتالي وكل سبع سنين أدور الدارة من جديد . بوسبع ريسان يبقى بلا تغسال ويندفن بلا جنازة، وكل عام إنشاء الله أنديروا مهرجان كبير حفلة كبيرة تدوم سبع أيام وسبع ليالي ... في هاذ الفيشطة والتقرقير الناس أتشوف العجب المعجب ..."[1]

ومن خلال هذه الخاتمة نكتشف استمرار الوضع السياسي السابق في مدينة (الخيرات) " وكأن لا شيء تغير في البلاد . الغول هذه المرة صار متعددا والظلم سيزداد شراسة وضراوة على الرغم من المظاهر الديمقراطية الكاذبة والتداول على السلطة ليست إلا غبارا يذر على العيون المتعبة من كثرة المظالم ."[2]

وعند تحليل حوادث المسرحية، وتفكيك دلالات عقدها ونهايتها، نستشف " أن الحكمة في النص هي أن الثورة يجب أن تصل إلى مداها وأن لا تجهض وإلا فلا معنى لكل التضحيات .

---

[1] - سنوسي، مراد : الغول بوسبع ريسان، ص ص 66، 67 .

[2] - الأعرج، واسيني : مقدمة مسرحية الغول بوسبع ريسان، ص ص 7، 8 .

فالمشكلة لا تتعلق بأفراد، فالأفراد ينتهون ويموتون ولكنها تتعلق بالنظام فهذا الأخير باق ويقاوم الأزمنة، قد يتبدل الديكور العام ولكن الغول يمارس سلطانه حتى وهو غائب ."[1]

لقد استطاعت مسرحية (الغول بوسبع ريسان) تشخيص هذه الفكرة الفلسفية، ذات البعد السياسي العميق، وذلك من خلال توظيف التراث الشعبي، والذي يتجلى في عدة مستويات تتعلق بالمضمون والشكل على السواء، لعل أبرزها مستوى الشخصية المحورية فيها، ألا وهي شخصية (الغول بو سبع ريسان)، هذه الشخصية الخرافية المعروفة في الخيال الشعبي المرتبطة – عادة – بمدلولات الشر المسلط على الضعفاء من بني الإنسان، ولما كان الكاتب بصدد معالجة موضوع الممارسات الديكتاتورية في حق الشعوب المستضعفة وإمكانية مقاومتها، فإنه لم يجد أحسن من شخصية (الغول) لتشخيص ذلك الصراع وبسط الفكرة التي يريد التعبير عنها ذلك أن الديكتاتور مثل (الغول) يشترك معه في مجموعة من السمات :كالظلم والتسلط والعدوانية والتروع إلى الشر وإخضاع الضحايا عن طريق الإرهاب وغيرها من السلوكات، فالعلاقة بين الغول المتوحش وبقية الخلائق (الإنسان خاصة) هي بمنزلة الحاكم الديكتاتور، كليهما منبوذ في الوجدان الجمعي للشعب، فالحاكم الذي يحكم مدينة أو دولة بالحديد والنار هو أشبه ما يكون بالغول المتوحش، ولذلك فإنه كلما حضر الحديث عن (الغول) إلا واقشعرت جلود السامعين وكلما حضر الحديث عن الديكتاتور إلا وكان (الغول) هذا الكائن الدموي المخيف هو أقرب تشخيص له .

إن الكاتب قد وجد في التراث الشعبي معينا يستجيب لمقتضيات العالم الدرامي لمسرحيته، فلجأ في بنائها إلى اختيار شخصية (الغول) وتوظيفها، حيث " تعد الشخصية في المسرح - كما في القصة – الهيكل الأساسي الذي يحرك المؤلف من خلالها الأحداث، فالشخصية في البناء الدرامي – والقصصي – ليست أداة (مساعدة) في الكشف عن سمات العمل الأدبي فحسب، بل هي أيضا (لازمة) أساسية وعنصر رئيسي للوجود الدرامي أو القصصي، فالحركة في الأدب – كما في الواقع – لا تنشأ في فراغ، ولا تدور بين أشباح، وإنما الحركة تدور بين شخصيات تعيش في واقع إنساني معين، من هنا فإن المؤلف المسرحي والقصصي، إذ يختار وينتقي شخصياته، فإنه يحدد الهيكل الأساسي لا لبناء عمله فحسب، وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل على النجاح والإقناع

---

1 - الأعرج، واسيني : مقدمة مسرحية الغول بوسبع ريسان ، ص 8 .

أيضا"[1]. وعلى الرغم من أن أرسطو يرى: " أن العقدة هي في المقام الأول من المسرحية والشخصية في المقام الثاني "[2]، إلا أن طبيعة العمل المسرحي تكشف أن " الحدث والشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة كما يقولون"[3]، ولقد تمكن الكاتب (سنوسي، مراد) بتوظيفه لشخصية (الغول) من بناء عالم درامي متوازن ينطلق من الواقع الواقعي الذي يتمثل في الممارسات الديكتاتورية في حق الشعوب المستضعفة والقائمة في كثير من البلدان، ليبني الواقع الفني في المسرحية والذي يتمثل في تشخيص صراعها وفكرتها من خلال فرضية وجود (غول بو سبع ريسان)يحكم واحدة من تلك البلدان على سبيل التمثيل، وهنا تغدو شخصية (الغول) قناعا فنيا يستخدمه الكاتب لتجسيد الصراع الدرامي وتلبية مقتضياته الفنية .

إن النقد الأكاديمي يقارب الشخصية في العمل المسرحي من خلال ثلاثة أبعاد هي "البعد الجسمي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي "[4]، وإن تفاعل هذه الأبعاد الثلاثة وتناسقها هو الذي يحقق صورة الشخصية وهويتها لأن " هذه الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية، لتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف، في توتره، وغزارة معناه، وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال. ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية "[5].

وبالعودة إلى نص المسرحية نجد أن الكاتب قد سعى إلى تجسيد مختلف أبعاد شخصية الديكتاتور من خلال الاستفادة مما يختزنه التراث الشعبي عن أبعاد شخصية (الغول)، فهو من حيث البعد الجسمي وحش ضخم وسخ كريه الرائحة وله سبعة رؤوس كلما قطعت إحداها إلا ونبتت من جديد، حيث يصفه (القوال) في بداية المسرحية قائلا :

"القوال : هاذ الغول ما يخدم ما يزدم ولكن ديما دافي وشبعان، هاذ الغول قادر كل يوم يظهر في صفة جديدة وبوجه جديد، ما عندو دين ما عندو ملة، ما عندو لون ثابت، شيخ في فن

---

[1]- وادي، طه: جماليات القصيدة المعاصرة، ص ص 149، 150 .

[2]- الكساسبة، رضا عبد الغني: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الاسكندرية، مصر 2004، ص 442 .

[3]- القط، عبد القادر: من فنون الأدب المسرحية، ص 21 .

[4]- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص 572 .

[5]- المرجع نفسه، ص 573 .

الكذب والتزوير، قادر أيصاحبك فالصباح ويدور عليك في العشية، زرع الخوف والشك في وسط السكان وصبحو كلهم يقولو :

الغول بو سبع ريسان طولو طول لجبال وضفارو مسمومة، جلدو من الحديد . ومنين يزعف يقلب السفير على العفير، يهيج ويغبر المدينة."[1]

ويبدو أن الكاتب قد قصد من رسم هذه الصورة المقيتة استدرار عاطفة المتلقي حتى يعاف (الغول) ويكرهه ويعده تجسيدا لصورة الشر في المسرحية .

وإذا كان الكاتب قد اعتمد على المخيال الشعبي في تجسيد البعد الجسمي لشخصية (الغول) فإنه قد اعتمد على الواقع السياسي المعيش في رسم بعده الاجتماعي محاكيا في ذلك الصفات المتعارف عليها في أي حاكم مستبد، كالثراء الفاحش واستعباد الناس وامتصاص جهدهم وعرقهم، وهي صفات بإمكان المتلقي العربي التعرف عليها بسهولة لأنه إما يعيشها أو على اطلاع بها، وكأن الكاتب قد قصد من خلال البعد الجسمي لشخصية (الغول) التجنيح بخيال المتلقي، في حين أراد من خلال البعد الاجتماعي ربطه بالواقع المعيش، وقد يزداد هذا الربط متانة بمقاربة البعد النفسي لشخصية (الغول) ففي هذا البعد أيضا رصد الكاتب مختلف صفات الديكتاتور كالعدوانية والتروع إلى اقتراف الشرور والآثام والتسلط والظلم، إضافة إلى كثير من العقد السيكولوجية كالنرجسية والسادية، وزاد الكاتب على ذلك فاستوحى له من التراث الشعبي عقدة (شهريار) بطل حكايات (ألف ليلة وليلة) وهي عقدة كراهية النساء والرغبة في الانتقام منهن بالزواج كل سنة بأجمل نساء المدينة ثم قتلها بعد ذلك.

وعلى الرغم من أن شخصية (الغول) شخصية جاهزة، تنماز بالشر منذ البداية حتى النهاية إلا أن طابعها الشرير يتضح أكثر للمتلقي كلما نما الصراع وتطورت الحوادث، وكلما تعالقت هذه الشخصية مع شخصيات أخرى في المسرحية سواء في حالة توافق مثلما نجد ذلك في علاقة (الغول) بأتباعه وبطانته، أو في حالة صراع مثل موقف السكان من (الغول) ومقاومة (بشار) له، ولعل الحديث عن هذه الشخصية يشبه ما تراه الناقدة (آن إيبارسفيلد *Anne ubersfeld*) حيث ترى أن كل تحليل لشخصية يجد بالمواجهة أو بالمجاورة كل تحاليل

---

[1] - سنوسي، مراد : الغول بوسبع ريسان، ص 14.

الشخصيات الأخرى من كل المستويات، فتحليل حركة شخصية معزولة هي دائما عملية مؤقتة، لأن كل ملمح لشخصية هو دائما محدد بما يقابله في شخصية أخرى[1]. إذ " لا يقتصر أمر إظهار الشخصيات على الصفات البارزة فيها، بل هناك أيضا التطورات التي تحصل للشخصية ذاتها "[2]، فالصراع والمواقف الدرامية والعلاقات المتباينة مع الشخصيات الأخرى كلها عوامل تساعد على كشف حقيقة الشخصية وتحديد صورتها . وبمراعاة كل ذلك فإننا نكتشف أن شخصية (الغول بو سبع ريسان) هي تجسيد لشخصية الحاكم المستبد وأما سلوكا ته فهي تشخيص حي للنظام الديكتاتوري .

ونستشف مما تقدم أن الكاتب قد نهل من التراث الشعبي، لكنه لم ينغلق على مستوى العالم الخرافي لذلك التراث، بل سعى إلى توظيفه وربطه بالواقع السياسي المعيش، فالمسرحية تصور الكثير من الممارسات السياسية السائدة في عموم الوطن العربي، كالاستبداد، واغتصاب الحكم بحد السيف أي بالانقلابات العسكرية، ومصادرة الحريات، وإعلان حالة الطوارئ، ونفي المعارضة، وتزوير الانتخابات، وتبذير المال العام، وشراء ذمم الناس لاستغلالهم في المشاركة في المسيرات وغيرها، والمسرحية إذ تصور صراع (بشار) في مقاومة سلطة (الغول بو سبع ريسان) فإنها لا تخدع المتلقي بشعارات سياسية زائفة، ولكنها تبرز أن (الغول) في الحقيقة ليس شخصا بعينه يمكن قتله ولكنه نظام سياسي في الأساس، قد يتبدل الحكام ولكن الغول باق ما بقي النظام الاستبدادي الذي أسسه، ولذلك رأينا استمرار الممارسات الاستبدادية نفسها حتى بعد مصرع (الغول بوسبع ريسان) وانتقال الحكم من يد (غول) إلى يد سبعة من البشر لكنهم بمنظور المسرحية غيلان في حقيقتهم، فما تغير هو الشكل فقط، لكن المضمون هو نفسه لم يتغير، فقد كان (غول بو سبع ريسان) وأصبح غول بسبعة رؤوس وسبعة أجساد، كان وحشا مستلهما من عالم الخرافة، فغدا وحشا من الواقع المعيش . وهذا ما يجعلنا نزعم أن المسرحية لا تقدم للمتلقي وعيا سياسيا جاهزا ومجانيا، ولكنها تشخص له قضية الديكتاتورية وتدعوه بطريقة ضمنية إلى التفكير فيها وتلمس حضورها في واقعه المعيش .إنها مسرحية تقع بحق في صميم المسرح السياسي، ولكنها أكثر من ذلك تتبنى مفهوم (التسييس) في المسرح وهو المفهوم الذي طرحه (ونوس،

---

[1] - *Anne ubersfeld: lire le théatre; éditions sociales; paris 1978; p: 128.*

[2]- مرعي، حسن: المسرح التعليمي، ط1، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر- بيروت 2000، ص 38 .

سعد الله) والقاضي بطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة، وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية مع دفع المتلقي نحو استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشكلة .[1] ولقد وفق الكاتب – فيما نرى – في تسييس القضية التي طرحها، لأنه استعان بمخزون التراث، فوجد فيه عدة عناصر درامية ساعدته على بناء واقع فني يجسد بحق الواقع المعيش الذي يصوره ويحرض المتلقي على التفكير فيه قصد تغييره.

والملاحظ أن المسرحية قد أحسنت تصوير هذا الواقع المعيش انطلاقا من استحضار عالم الخرافة حيث استلهمت من هذا العالم الوثيق الصلة بالتراث الشعبي الكثير من الملامح، فبالإضافة إلى شخصية (الغول) فإننا نجد العدد سبعة، والذي يتردد في أكثر من موضع من المسرحية، منها أن (الغول) له سبعة رؤوس، وأن احتفالاته تستغرق سبعة أيام، وأن زواجه يتم في اليوم السابع، كما أن عدد الوزراء الذين انقلبوا عليه وقاموا باغتياله سبعة، ونعتقد أن الكاتب قد عمد إلى استحضار هذا العدد المميز ذي الدلالات التراثية الواسعة، لإضفاء طابع عجائبي على المواقف الدرامية، من شأنه شد المتلقي إلى عالم المسرحية .

ولذلك نجد أنه في تقدير (الأعرج، واسيني) فإن هذه المسرحية، يحبها الأطفال لتواؤمها مع خيالهم، ويحبها الكبار لأنها تقع في عمق انشغالاتهم السياسية والحضارية، إذ بتأويل بسيط وواضح يصبح النص الخرافي نصا سياسيا بامتياز . فليس الغول وأتباعه سوى تلك الطاحونة الدكتاتورية القاسية المحكوم عليها بالموت والاندثار إن عاجلا أو آجلا، بينما يعبر (بشار) و(أم الخير) عن المستقبل القادم والذي لا يموت أبدا .[2]

وصفوة القول فإن مسرحية (الغول بو سبع ريسان) غنية بعبق التراث الشعبي سواء على مستوى المضمون مثل توظيف شخصية (الغول) واتخاذها أساسا لبناء فضاء درامي يتماهى فيه الواقع مع الخيال، أو على مستوى الشكل المسرحي حيث نلاحظ استخدام الكاتب لشكل مسرح القوال، إضافة إلى لغة المسرحية الموسومة باستحضار جماليات اللهجة الشعبية . غير أن ما يلفت الانتباه في هذه المسرحية ليس فقط غناها بالتراث الشعبي في حد ذاته، ولكن قدرة الكاتب على

---

[1] - عزام، محمد : مسرح سعد الله ونوس (بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي) ص 205 .

[2] - الأعرج، واسيني : مقدمة مسرحية الغول بوسبع ريسان، ص 10.

توظيف هذا التراث ليلبي طموحاته الدرامية والفنية، فقد استطاع من خلال توظيف خرافة(الغول بو سبع ريسان) الذي احتل مدينة الخيرات وحكم أهلها بالاستبداد والاستعباد أن يشخص الواقع السياسي لكثير من البلدان العربية والمتخلفة التي ترزح تحت نير الأنظمة الديكتاتورية المختلفة، فمكنه توظيف التراث من تقديم مسرحية سياسية غنية بالدلالات والإيحاءات، بعيدة عن النبرة الخطابية والسقوط في الشعارات الجوفاء .

د- التوظيف الاجتماعي للحكاية الشعبية من خلال:

مسرحية: (حيزية)[1]* لميهوبي، عز الدين، أو طلسم الخلود.

تشخص مسرحية (حيزية) موضوع الحب العذري في المجتمع البدوي، وذلك من خلال علاقة حب جمعت بين شاب يدعى (سعيد) مع ابنة عمه (حيزية)، غير أن سلطة التقاليد الاجتماعية البالية في المجتمعات العربية البدوية، تتدخل لتحول دون الوصال بين العاشقين، وتتويج حبهما بالزواج، وذلك لأن مثل هذه المجتمعات تنظر لعلاقة الحب بين البنات والبنين قبل الزواج على أساس أنه خدش للحياء الاجتماعي، ومساس بالشرف العائلي لأهل المرأة وعار لن يمحى إلا بقطع حبل الوصال بين المتحابين، واللجوء في أحيان كثيرة إلى تزويج الفتاة برجل آخر لإخراس ألسنة الناس، ومعاقبة العاشقين، وجعلهما عبرة لبقية الشباب .

ويوضح الشاعر (ميهوبي، عز الدين) في مقدمة نصه أن قصة (سعيد) و(حيزية) هي قصة واقعية قبل أن تتحول إلى حكاية شعبية طوحت بها خيالات الناس بالزيادة والنقصان، فيذكر أن حوادثها قد جرت بين منطقة سيدي خالد الصحراوية جنوب بسكرة، ومنطقة بازر صخرة القريبة من سطيف، وذلك في أواسط القرن التاسع عشر، أما بطلة القصة فهي(حيزية بوعكاز) الفتاة الجميلة التي لم تعش من العمر سوى 23 سنة حيث ولدت في سنة1852 وتوفيت سنة 1875، ووالدها هو (أحمد بن الباي) من أعيان عرش الذوادة بسيدي خالد، جمعتها علاقة عاطفية مع ابن عمها (سعيد) وهو شاب نشأ يتيما في كنف عمه (أحمد بن الباي) وورث عن جده مالا كثيرا، غير أن هذه القصة عرفت نهاية مأساوية إثر تدخل والد (حيزية) ومنعه تزويج ابنته بابن أخيه، والرحيل بأسرته إلى التل حتى لا تلاحقه ألسنة الناس، وهو ما أدى إلى موت الحبيبة (حيزية)، في حين قضى (سعيد) آخر أيامه معتكفا في خيمة بعيدا عن الناس وفاء لحبيبته الراحلة [2].

---

[1] - ميهوبي، عز الدين : مخطوط مسرحية (حيزية) .

* - هذه المسرحية طبعت وصدرت – فيما نتذكر – عن دار أصالة بسطيف، ولقد أهدانيها الكاتب عز الدين ميهوبي، غير أنني أضعت نسختها، ولقد تفضل الكاتب بإعطائي نسخة أخرى، ولكنني عندما ذهبت لاستلامها بمكتبه في الإذاعة الوطنية، وجدنا نائبه قد أخذها، وهو ما جعل الأخ عز الدين ميهوبي يلجأ إلى منحي مخطوط المسرحية مع قرص مضغوط لعرض (حيزية) الذي أنتجه ديوان الثقافة والإعلام سنة 1995. ولكم بحثت عن النص المطبوع لهذه المسرحية لدى الأصدقاء لكن دون جدوى .

[2] - ميهوبي، عزالدين : مخطوط مسرحية (حيزية) ص 2 .

ولقد شاعت هذه القصة العاطفية المؤلمة بفضل ما نظمه الشاعر البدوي الكبير (محمد بن قيطون) الذي خلد قصة العاشقين في رثائية رائعة بعنوان (حيزية)[1] جمعت بين الغزل والرثاء والوصف، وهي القصيدة التي تداولتها الأجيال وصدحت بغنائها الحناجر، واستلهمتها قرائح الفنانين في إبداعات أخرى تخلد استشهاد الحب المحموم في مهوى التقاليد الاجتماعية البالية، حيث يقول (ابن قيطون) في مطلع القصيدة :

"عزوني يا ملاح في رايس البنات سكنت تحت اللحود ناري مقديا"[2]

ونظرا لأن هذه القصيدة – كما يؤكد (حاجيات، عبد الحميد)- قد نظمها (ابن قيطون) بطلب من صديقه العاشق (سعيد) تخليدا لروح حبيبته الراحلة[3]، فإن مسرحية (حيزية) – موضوع بحثنا – قد جعلت من (ابن قيطون) إحدى الشخصيات المحورية في تشخيص حوادثها، فهو الراوي والشاهد والضمير والمرآة العاكسة للفجيعة بكل تفاصيلها .

لقد جاءت المسرحية في شكل (أوبيريت) أو مغناة، قسمها الكاتب إلى لوحات، جعل لكل لوحة عنوانا مستقلا، فاللوحة الأولى عنوانها (دمعة في العين)، وفيها يصور منظر الشاعر (محمد بن قيطون) متكئا على جدار في ساحة سوق عامة، فيقصده أحد أصدقاء (سعيد) وهو يترنم بقصيدة (قمر الليل)* للشاعر الشعبي (عبد الله بن كريو)، ليسأله عن موعد اكتمال القصيدة التي تروي قصة (سعيد) و(حيزية)، ثم يحضر (سعيد) ليلح هو الآخر في الطلب وهو ما يجعل (ابن قيطون) يعد بنظم قصيدة عصماء تخلد الحكاية :

" ابن قيطون : يا بني زينة الثوب كمه وزينة الانسان فمه ..قطرة قطرة وتتملا الساقيه أنت حبيت حيزية وحيزية ماتت.

سعيد : لا ما زالها حية بين ضلوعي في ادموعي بجاهك اسيدي خالد تطفي ناري واجماري.

ابن قيطون : أنت عاشق واللي يحمل نار في قلبو يبان للناس دخانها ويا ويح من حب نجمه وفي الليل خانها أنت عاشق صادق في حبك وأنا رايح انظم اقصيده في حيزية اللي حبيتها .

---

[1] - مجلة آمال، (عدد خاص بالشعر الملحون)، ط2، العدد 68 سنة 2000، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر .

[2] - المصدر نفسه، ص 109 .

[3] - المصدر نفسه، ص 109.

* - ينظر نص القصيدة كاملا في مجلة آمال، (عدد خاص بالشعر الملحون)، ط2 ،العدد 68 سنة 2000، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر .

سعيد : عمري ليك ومالي ليك آسيدي قول قول اهبالي زاد آسيدي

ابن قيطون : روح هوم في البريه وراك تسمعها من الركبان اللي يقصدو التل على ظهور البل روح يا سعيد راك تسمع حكاية الراحلة حيزية بنت أحمد بن الباي ."[1]

إننا نستشف مما تقدم في هذا المقتطف أن الكاتب (ميهوبي، عزالدين) لا يروي لنا مباشرة قصة (حيزية)، ولكنه يروي لنا قصة حكاية حيزية، أي كيف انتقلت الحكاية من الواقع إلى الفن على يد الشاعر (ابن قيطون) وبطلب من العاشق (سعيد) الذي رأى في ذيوع حكايته انتصارا له ولحبيبته (حيزية) من الوأد الذي شاءته لحبهما الأعراف الاجتماعية البالية، فما كان له من سبيل سوى إذاعة أخبار هذا الحب ونشر الحكاية في كل مكان، فوعده (ابن قيطون) بنظم قصيدة عصماء يذاع صيتها على ألسنة الناس جميعا، فالمسرحية بهذا المفهوم تبدأ من نهاية قصة (حيزية) أي بعدما توفيت وتاه حبيبها في صحاري الأحزان، لترسم لنا بداية حكاية قصتها .

وفي اللوحة الموالية وهي بعنوان (البئر والخيمة) يعود بنا الكاتب إلى تشخيص بداية القصة حيث يذكر على لسان (الراوي) افتتان (سعيد) بابنة عمه (حيزية) عندما التقت عيناهما في أحد الأيام بالقرب من البئر حيث جاءت (حيزية) رفقة صويحباتها ليملأن الجرار بالماء، ومنذ ذلك اليوم صار (سعيد) يرقب موعد السقي ليختلس لقاء طفيفا مع حبيبته (حيزية) وفيه يبوحان لبعضهما بلواعج الهوى ويتعاهدان على الوفاء، ومما يدور بينهما من حوار :

" سعيد : عارف ايجي يوم ويقولوا الناس اثنين حبوا بعض وماتوا .

حيزية : من الحب .

سعيد : عارف اللي أنا يتيم وجدي خلالي مال كثير وعمي هو اللي رباني وعارف باللي انت زينة بنات العرش وعارف باللي ما انخونكش طول عمري .

حيزية : وأنا عارفة باللي والدي هو كبير العرش وعارفة باللي الناس رايحة تعرف اليوم وإلا غدوة رانا انحبو بعض وعارفة باللي ما نخونكش طول عمري .

سعيد : اسمك يا حيزية موشوم في دمي

---

[1] - ميهوبي، عزالدين : مخطوط مسرحية (حيزية)، ص 4 .

حيزية : وأنا ما نبدلش بيك رجال الصحرا والتل وناس بكري قالوا إذا افسد الملح ما كان شي يملحو ."[1]

لقد جاء الحوار في هذا المقتطف باهتا، لأن الكاتب لم يجعله متفاعلا مع الموقف الدرامي الذي تواجهه الشخصيتان من حيث كونهما عاشقان في لحظة وصال، وبدل أن يركز اهتمامه على حرارة اللحظة، انصرف للتعريف بالشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية وهما (حيزية) و(سعيد)، فارضا على الحوار النهوض بالوظيفة السردية، حيث أخبرنا بأبعاد الشخصيتين،، فهما من حيث البعد الجسدي شاب وفتاة فائقة الجمال وفي عمر الزهور، ومن حيث البعد النفسي يبدوان عاشقين سعيدين، ولكنهما يتوجسان خيفة من افتضاح علاقتهما العاطفية، أما من الناحية الاجتماعية وعلى الرغم من كونهما أبناء عمومة، إلا أن (حيزية) هي بنت كبير العرش في حين أن (سعيد) شاب يتيم، ولقد جاء رسم الشخصيتين موافقا لما هو شائع في التراث الشعبي، حيث يقول الشاعر (ابن قيطون) في وصف جمال (حيزية) :

"خدك ورد الصباح وقرنفل وضاح — الدم عليه ساح مثل الضوايا
لفم مثل عاج والمضحك لعاج — ريقك سي النعاج عسل الشهايا
شوف الرقبة خيار من طلعة جمار — جعبة بلار والعواقد ذهبيا "[2]

لقد " تشكلت صورة حيزية وكأنها تمثال آلهة الجمال الجزائرية كما تصورها ابن قيطون، وهي لا تختلف في صفاتها عن أفروديت اليونانية أو فينوس الرومانية أو إيزيس المصرية أو العزى العربية آلهات الجمال في الحضارات الشرقية القديمة "[3]، وعلى غرار ما فعل الشاعر (ابن قيطون) فإن (ميهوبي، عز الدين) لم يشأ في مسرحيته إلا أن يشيد بجمال ما شاع عن صورة (حيزية) في لوحة عنوانها (زينة البنات) وصف فيها بأسلوب غنائي بين (الأم) وابنتها (حيزية) مقدار الجمال الأخاذ الذي حباه الله هذه الأخيرة مبرزا عذاب الحب الذي تكابده في صمت، وفي هذه اللوحة نفسها يتصاعد الصراع الدرامي في المسرحية بقدوم الوالد إلى البيت غضبان أسفا، وذلك بعد ما تناهى إلى سمعه حديث الوشاة عن علاقة الحب التي تربط ابنته (حيزية) بابن أخيه (سعيد)، فنرى

[1] - ميهوبي، عزالدين : مخطوط مسرحية (حيزية)، ص 6 .

[2] - ابن قيطون : (حيزية) مجلة آمال، (عدد خاص بالشعر الملحون)، العدد 68 ط2 للعدد 64 سنة 1969، ص 111 .

[3] - بورايو عبد الحميد : في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2006، ص 23 .

الوالد (أحمد بن الباي) من خلال حواره مع زوجته يعبر عن حنقه وامتعاضه الشديد من العار الذي لحقه بسبب تعليقات الوشاة، وهو ما جعله يقرر الرحيل بأسرته بعيدا نحو التل دون أن يرافقهم (سعيد) لعله بذلك يضع حدا للإشاعات والتعاليق:

" الأب : سعيد يبقى في الصحراء ما يمشيش مع المرحول

الأم : هذي أول مرة ما يروحش فيها معانا

الأب : وآخر مرة

الأم : واش اعمل حتى يبقى هنا

الأب : هذا عام وأنا نسمع في كلام يدور بين الناس ويجيب لي في العار

الأم : رجعت لكلامك اللولاني

الأب : علة الفولة من جنبها

الأم : واش تقصد ؟

الأب : نقصد توجد علاقة بين سعيد وحيزية

الأم : هذا كلام ما يزيد ما ينقص

الأب : معنى هذا أنك عارفة

الأم : هما اولاد عم وما فيهاش عيب إذا حبو بعضهم وتزوجوا

الأب : إذا وصل الحال هذا الكلام مع الفجر نرحلوا ونعت لهم أحمد بن الباي الهلالي واش يكون (فجأة يظهر سعيد ويقابل وجها لوجه عمه أحمد بن الباي)

الأب : راك هنا يا الغلة المرة لاني عمك لاك ولد خويا اتلطخ لي في سمعتي واتخلي الناس تتحدث علي بكلام الشوم من اليوم ما انزيدش انشوف وجهك وحيزية لاهي ليك لاك ليها من غدوة "[1]

ومن الواضح أن هذا المقتطف يلخص نظرة المجتمع البدوي في الجزائر والبلاد العربية عموما لعلاقة الحب بين الشباب قبل الزواج، حيث تعدها عارا ومساسا بالشرف العائلي حتى إن تدخل السلطة الأبوية لمنع استمرار الوصال بين المتحابين وإبعادهما عن بعض يعد من مقتضيات الفحولة

---

[1] - ميهوبي، عزالدين : مخطوط مسرحية (حيزية)، ص ص 8، 9 .

والشهامة، ولقد زاد (أحمد بن الباي) على قراره بالرحيل فتبرأ من ابن أخيه في محاولة منه لقطع أمل الوصال من جديد بين (سعيد) و(حيزية) من جذوره .

غير أن المسرحية تصور لقاء العاشقين (سعيد) و(حيزية) ليلا، بعيدا عن عيون الرقباء فيتحاوران غنائيا، ويتعاهدان على الوفاء لعهد الحب بينهما، وعلى الالتقاء مجددا مهما بعدت المسافات وطالت الأيام.

ثم ينتقل بنا الكاتب لتصوير مشهد الرحيل على لسان الراوي في لوحة حزينة عنوانها (الرحلة إلى التل)، وفيها وصف لعذابات فراق المتحابين، ومما يقوله (الراوي) عن ذلك :

" حيزية تمضغ في النار

ألطف ألطف يا ستار

سعيد وحدو في حيره

من يوم ما رحلت قمره "[1]

لقد كان الرحيل مؤلما جدا بالنسبة للعاشقين كليهما حتى إن (سعيد) قد راح يبكي فراق حبيبته، في حين راح صديقه يواسيه ذاكرا له الأماكن التي مرت بها قافلة الحبيبة من (امدوكال) إلى (أزال) حتى وصلت منطقة (بازر)[*] حيث تحط رحالها :

" دمعك غالي يا سعيد

و في بازر ناخت الجمال

يبقوا صيفهم بالكمال

دمعك غالي يا سعيد

لا تبكي لا تزيد اهبال

حيزية شاغلة البال

دمعك غالي يا سعيد "[2]

---

[1] - ميهوبي، عزالدين : مخطوط مسرحية (حيزية)، ص 10.

[*] - من الواضح أن الكاتب قد استقى أسماء الأماكن التي مرت بها القافلة من أهم وأوثق مصدر روى حكاية (حيزية) وهو قصيدة (ابن قيطون) .

[2] - ميهوبي، عزالدين : مخطوط مسرحية (حيزية)، ص 11.

إن حرص (أحمد بن الباي) على دفن علاقة الحب بين ابنته وابن أخيه، قد كان شديدا إلى درجة أنه لم يكتف بالرحيل لقطع حبل الوصال بين الحبيبين، وقطع ألسنة الناس بتداول قصة الحب تلك، بل أصبح يعادي اللغة ذاتها ،فلم يعد يسمح باستعمال مفردات الحب بين الرعاة لأنها تثير حساسيته المفرطة، وتذكره بالعار الذي فر منه ،فنراه في لوحة عنوانها (قال الحادي) ينهر أحد الرعاة عن الشدو بمفردات : الليل والنجوم والنخيل والرياح، بل إنه يقوم بصفع الراعي عندما تفوه بكلمة : (العاشق) لأنها قد تشير إلى ابن أخيه (سعيد) أو ابنته (حيزية) أو كليهما معا، مما يدل على حالة الحرج الكبير والحساسية المفرطة التي بلغها والد حيزية إلى درجة المرض.

لكن وعلى الرغم من بعد المسافة بين (سعيد) الذي بقي وحيدا في (سيدي خالد قرب بسكرة)، و(حيزية) التي ارتحلت أو أجبرت على الارتحال مع والدها إلى (بازر قرب سطيف)، فإن نبض الحب بين جوانحهما لا يبالي ببعد الأمكنة، وهذا ما تصوره المسرحية في لوحة بعنوان (رؤيا وتخاطر)، بحيث نرى (سعيد) يفيق من نومه فزعا بعد أن رأى حلما مرعبا يتمثل في طائر أبيض لكن ريشه منفوش وعندما يخبر صديقه برؤياه تلك يدور بينهما الحوار الآتي :

" الصديق : ناسنا قالوا إذا شفت الطير بشارة وإذا ريشو طار اخساره

سعيد : حيزية ؟

الصديق : ما لها حيزية ؟

سعيد : مريضة وإلا

الصديق : وإلا واش ؟

سعيد : وإلا ماتت ؟ "[1]

لقد أحس (سعيد) بأن مكروها يتهدد حبيبته (حيزية) التي يبدو أنها لم تعد تطيق بعدها الطويل عنه، فأصبحت حزينة مهمومة ذابلة اللون هزيلة الجسم لا تتحرج من الاعتراف لأمها بتعلقها الشديد بابن عمها (سعيد)، وهو الاعتراف الذي سمعه منها والدها (أحمد بن الباي) على حين غفلة منها ومن أمها، فصب جام غضبه عليهما في لوحة عنوانها (غضبة أب) :

" الأب : راني اسمعت كلامكم واعرفت اللي علة الفولة من جنبها وما غلطوش اللي قالوا بنت أحمد بن الباي خالفت عرف الأجداد وحبت بن عمها الله هذا هو العار

---

[1] - ميهوبي، عزالدين : مخطوط مسرحية (حيزية)، ص 13.

الأم : يا راجل هذي بنتك وسعيد ولد خوك وإذا زوجتهم سكتوا الناس

الأب : هكذا نسكت الناس يا ولية ايقولوا بعدما شاع اخبرهم في البادية وبين الركبان زوجوهم أقسم بالله العظيم لا هي ليه ولا هو ليها خيمة أحمد بن الباي ما يدخلها عار ولا وسواس ولا كلام الناس

الأم : إلعن الشيطان يا راجل هذي بنتك ما تعاملها بالشين

الأب : أحمد بن الباي كلمتو سيف إذا خرج ما يعود وما نقبلش كلام آخر

حيزية : ظلمتني يا والدي

الأب : أسكتي يا كلبة

الأم : يا راجل ألعن الشيطان

الأب : الله يلعنو ويخزيه ويلعن هذي الكلبة معاه

حيزية : (تحدث نفسها لأنها لا تقوى على مواجهة والدها)

قلبي ف كف وبويا ف كف ما نقدر نرفع صوتي قدام بويا وما نقدر انخون العهد اللي قطعتو مع سعيد "[1]

إن ذروة الصراع الدرامي في المسرحية تقع في هذه اللوحة بالذات، وفيما حدثت به (حيزية) نفسها تحديدا، عندما ذكرت أن إرادة عواطفها تتعارض تماما مع إرادة والدها، ثم أضافت أنها عاجزة عن تحدي سلطة والدها، وعاجزة أيضا عن خيانة حبيبها . لقد وضعتها قسوة التقاليد الاجتماعية البالية في موقف لم يكن لها فيه من سبيل سوى سبيل الموت، فهو وحده يحقق لها الحفاظ على كل عزيز لديها، فبموتها تكون قد أبرت بوالدها، وبموتها تكون قد أوفت بعهد حبيبها أيضا، فلا تكون لرجل غيره، فجاءت لوحة (موت حيزية) لترسم مصيرا فجائعيا للحب العذري في المجتمع البدوي .

تبدأ لوحة (موت حيزية) بمشهد مناجاة متبادلة بين طيفي العاشقين، يحن فيه كل واحد منهما للقاء الآخر فيعبران عن حرقتهما ولواعج شوقهما بأسلوب شعري جميل، ومما يرددانه:

" حيزية : كطير بغير جناح

---

[1] - ميهوبي، عزالدين : مخطوط مسرحية (حيزية)، ص 14.

أجيء إليك

وتحملني نسمة للصباح

فأحنو عليك

سعيد : لا تمدي لي يدا   سوف ألقاك غدا

إن في قلبي رؤى   ضيعت عمري سدى"[1]

لقد اشتد المرض بحيزية فقرر والدها الرحيل من (بازر) والرجوع إلى (سيدي خالد)، وفي طريق عودتها لا تفتأ (حيزية) تحدث والدتها عن شوقها للقاء ابن عمها (سعيد)، غير أن هذا اللقاء لا يتم " حيث تسقط (حيزية) ميتة في أحضان أمها وفي يدها قارورة سم تناولته لتنتحر وتموت "[2] فلا تجد الأم غير البكاء وتوجيه الاتهام لأحمد بن الباي :

" الأب : ماتت ؟ ما انصدقش حيزية ما ماتتش

الأم : أنت اللي اللي احرمتها من حب بن عمها وقلت عار أنت يا أحمد بن الباي اقتلت حيزية واقتلت سعيد واقتلتني واقتلت روحك ذنبها حتى يوم القيامة في رقبتك "[3]

لقد شكل موت (حيزية) صدمة عنيفة بالنسبة للجميع، فالأم راحت تبكي وهي تتهم زوجها باقتراف جرائم قتل متتابعة في حق كل أفراد أسرته واحدا واحدا، بل وفي حق نفسه أيضا وهو ما جعل الوالد (أحمد بن الباي) يعبر عن ندمه الشديد لاعتراضه تزويج (حيزية) من (سعيد) موجها بدوره أصابع الاتهام للعادات الاجتماعية البالية قائلا :

" إذا غلظت معاك ف يوم   يا بنتي ما نيشي قاسي

كلام الناس ديما مسموم   خايف يوم ما نرفع راسي

يا بنتي يا غالية عليا   نبكي والدمعة ويدان

لو كان اترجعك يديا   وترابك يرجع مرجان

سعيد مني ليك هديه   وتعيشي عمرك أمان "[4]

---

[1] - ميهوبي، عزالدين : مخطوط مسرحية (حيزية)، ص 16.

[2] - المصدر نفسه، ص 17.

[3] - المصدر نفسه، ص 17.

[4] - المصدر نفسه، ص 18.

إن العبرة من هذه المسرحية تتمثل في إبراز الآثار السلبية للعادات الاجتماعية السيئة على الفرد والمجتمع، حيث شكلت هذه العادات مصدر حزن وألم لأسرة (أحمد بن الباي) بعد أن أخذ منه الموت فلذة كبده . والملاحظ أن الكاتب قد جعل (حيزية) تموت منتحرة بتناول السم وهي لفتة فنية من الكاتب قد لا تكون ثابتة من الناحية التاريخية* .

أما الفتى (سعيد) فقد كان تأثره بالغا عندما علم بوفاة حبيبته (حيزية)، وقد خصه الكاتب بعديد المشاهد التي تبرز حزنه الكبير جدا، ومن ذلك نواحه على قبرها :

" سعيد : يا قبرها حيزية أين إني أنا غض اليدين
يا قبرها أحببتها وأموت عشقا مرتين "[1]

ويبدو أن الكاتب لم ينس أن قصة حيزية كما نظمها (ابن قيطون) هي في أصلها رثائية ولذلك نجده هو الآخر يمعن في رثاء حيزية، وكأنه يقصد من وراء ذلك تأنيب الضمير الاجتماعي الذي يتبنى أعرافا سيئة فيكون هذا المجتمع هو أول ضحاياها .

" سعيد : حيزية يا حفار في القبر منسية
يا حكمة الأقدار قلبي انكوى كية
طبع الهوى غدار أبكيك حيزية "[2]

إن تأثر (ميهوبي، عز الدين) بقصيد (ابن قيطون) واضح من خلال هذا المقتطف، والذي يذكرنا بقول (ابن قيطون) مخاطبا حفار القبور حيث يقول :

"أحفار القبور سايس ريم القور لا تطيح الصخور على حيزيا
قسمتك بالكتاب وحروف الوهاب لا تطيح التراب فوق أم مرايا "[3]

غير أن (ابن قيطون) قد صاغ حكاية (حيزية) بأسلوب الشعر الشعبي مركزا على رثائها، في حين أن (ميهوبي، عز الدين) قد صاغ الحكاية دون أن يغفل قصة الحكاية ذاتها في قالب مسرحي

---

* - بالعودة إلى مضمون قصيدة ابن قيطون، فإن الثابت تاريخيا هو أن حيزية قد ماتت في ريعان شباها دون أن تتزوج بسعيد، غير أنه لا يوجد هناك توضيح دقيق بخصوص سبب الوفاة هل هو المرض أم الانتحار، ويبدو أن ميهوبي قد سعى إلى تبني الاحتمالين .

[1] - - ميهوبي، عزالدين : مخطوط مسرحية (حيزية)، ص 19.

[2] - المصدر نفسه، ص ص 19، 20 .

[3] - ابن قيطون : (حيزية) مجلة آمال، (عدد خاص بالشعر الملحون)، ط2، العدد 68 سنة 2000، ص 115.

استثمر فيه مختلف الطاقات التعبيرية لفن الأوبيريت، من لوحات غنائية إلى مواقف حوارية نثرية وشعرية متنقلا بين بلاغة اللهجة الدارجة إلى بلاغة الفصحى مركزا على إبراز الآثار السلبية للعادات الاجتماعية السيئة على الفرد والمجتمع من خلال هذه القصة الاجتماعية المؤثرة، والتي صبها الكاتب في قالب مسرحي، وذلك بالاستناد على الركائز المعروفة للأوبيريت مثلما ذكرها (أبو الحسن عبد الحميد سلام) والتي يمكن إبرازها فيما يأتي :

- الاعتماد على عنصر الغناء في نسق الحوار، بحيث يجوز أن تحل الأغنية محل الحوار دون أن يكون ذلك خارجا عن إطار الحدث .
- الوحدة فيها غير متماسكة تماسكا قويا .
- بساطة فكرتها والتي غالبا ما تكون مصادرها شعبية .
- غلبة الطبيعة النمطية على شخصياتها وحوادثها .
- سرعة الإيقاع فيها، حيث يتميز بالتحريك أكثر من الحركة .
- استعمال لغة درامية أقرب إلى الشعر إن لم تكن شعرا .
- حضور عنصر الحركة والمنظورات في النص بشكل أساسي .
- الاشتمال على مجالات الاستعراض .
- احتمال العديد من الشخصيات المساعدة والفرعية والجماعية حتى مع عدم تفرع الحوادث .
- غلبة عناصر الفلرجة فيها على عناصر الفكر .
- الدوافع – إن وجدت فيها – تكون واهية ومبالغا فيها.[1]

وإذا كان (ابن قيطون) قد توقف مليا عند النهاية الفجائعية للحكاية، باكيا على قبر حيزية باذلا ما يستطيعه من بيان في سبيل تحقيق غرض الرثاء، فإن (ميهوبي، عز الدين) قد مسرح الحكاية انطلاقا من بدايتها، لأن ما يهمه ليس تحقيق الرثاء باستدرار عواطف الحزن والأسى لدى المتلقي بخصوص فجيعة عاشق في وفاة حبيبته الجميلة كما فعل (ابن قيطون)، ولكن تحقيق الغرض الاجتماعي بتوظيف هذه الحكاية الشعبية من أجل توجيه نقد فني للمجتمع البدوي الذي يصادر

---

[1] - سلام، أبو الحسن : حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر 1993، ص 133.

حق الإنسان في الحب، ويصادر حق المرأة في اختيار من تهوى زوجا لها، إذ يلاحظ الدارس للمسرحية مناهضتها لهيمنة الرجل على شؤون الأسرة والمجتمع، وتغييبه صوت المرأة حتى إنها تعامل مثل الحيوان، فما أكثر ما نعت(أحمد بن الباي) ابنته الجميلة (حيزية) في المسرحية بالكلبة، وما أكثر ما تفاخر بكونه رجلا لا يناقش وإذا اتخذ قرارا – حتى ولو كان خاطئا – لا يتراجع عنه أبدا مهما كانت النتائج، لأن كلمته مثل البارود إذا أطلق من البندقية يستحيل أن يعود إليها.

إن الصراع الدرامي في المسرحية لا يكمن فقط بين طموح العاشقين (سعيد) و(حيزية) في الزواج، واعتراض الوالد (أحمد بن الباي) على ذلك، ولكنه يكمن في الأساس بين إرادة الحب التي يمثلها كل من (سعيد) و(حيزية) بمواجهة منظومة العادات والأعراف الاجتماعية كلها والتي يكون والد (حيزية) ذاته ضحية لها، والدليل على ذلك ندمه الشديد على عدم تزويجه ابنته بابن أخيه في نهاية المسرحية، حيث شكل موت (حيزية) بالنسبة إليه صدمة عنيفة جعلته يفيق لينتبه أنه بانصياعه لسلطة التقاليد الاجتماعية السيئة يكون قد قتل نفسه وكل أفراد أسرته مثلما نبهته زوجته إلى ذلك .

إن مسرحية (حيزية) ومن خلال اعتمادها على توظيف الحكاية الشعبية قد راهنت على تشخيص عديد الأهداف الاجتماعية في حياتنا المعاصرة يمكن إجمالها كما يأتي :

- تمجيد عاطفة الحب، واعتبارها أساسا لتحقيق السعادة والإخلاص والوفاء بين الرجل والمرأة إلى درجة الموت.

- مناهضة العادات والأعراف الاجتماعية البالية، وإبراز آثارها المدمرة على الفرد والمجتمع .

- تصوير الواقع المأساوي للمرأة في البوادي والأرياف، حيث يتم تغييب صوتها وعواطفها وحقها في اختيار من تهوى زوجا لها .

- تصوير غياب الحرية الفردية في المجتمعات المتخلفة عموما، وإبراز سيطرة سلطة التقاليد البالية التي لا يستطيع الفرد الفكاك منها حتى ولو يكون هو أول ضحاياها.

وصفوة القول فإن فكرة هذا العمل الفني التراثي الذي أنجز في شكل أوبيريت غنائية تجمع بين الأداء المسرحي والتعبيري والغنائي قد تولدت - مثلما يؤكد كاتبها في المقدمة - من الرغبة الواعية والملحة في بعث التراث الشعبي الوطني وتوظيفه للتعبير عن قضايا المجنمع في هذا العصر،

وذلك من خلال استلهامه في أشكال تعبيرية حداثية تستمد قوتها وإبداعها من عبقرية الشعب الجزائري وذاكرته الزاخرة بالمواقف والبطولات والتضحيات .[1]

ولا غرو في ذلك، فقد أصبحت (حيزية) " شخصية رمزية اندرجت في تكوين كثير من قصائد الشعر الجزائري المعاصر، كما انتقلت قصتها إلى حيز الفنون السمعية البصرية والدرامية ... لقد كانت قصة الحب هذه ذريعة للخلود، خلود اسم الشاعر وخلود اسم المرأة وموضوع القصيدة، وخلود اسم حبيبها (سعيد) ، كذلك خلود المغنين الذين صدحوا بأبياتها (عبد الحميد عبابسة، خليفي أحمد، البار عمر، محمد لعراف وغيرهم) إنها إذن طريق الخلود لكل من عايشها، وتقمصها بصفة من الصفات أو اقترب منها . لذا فهي مؤهلة لأن تحمل عنوان (طلسم الخلود) فهي مدعاة للانبعاث وبقاء الذكر منذ أن نظمها صاحبها ورددها الرواة، ولعل أول راو لها كان (سعيد) العشيق المتيم الذي استعاض عن محبوبته بتمثال صنعه محمد بن قيطون عن طريق الكلمة الشعرية ."[2]

ونخلص مما تقدم إلى أن (ميهوبي، عز الدين) الذي " يظل من خيرة الشعراء الجزائريين الذين طبعوا بكتاباتهم المتنوعة نهاية القرن العشرين...ولعله من أحسن من كتب المسرحية الشعرية في الجزائر"[3]، قد استطاع من خلال هذا النص – فيما نرى – تحقيق الهدف الاجتماعي من توظيفه لحكاية (حيزية) فجعلها قضية ورمزا لكل امرأة عاشقة تنتصر بالموت على كل من حاول مصادرة حقها في الزواج بمن اختاره قلبها، كما أنها يمكن أن تكون شاهدا على إرادة طلب الحرية حتى ولو كانت بأغلى الأثمان .

---

[1] - ميهوبي، عز الدين : مخطوط مسرحية (حيزية)، ص 2 .

[2] - بورايو عبد الحميد : في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، ص ص 21، 22 .

[3] - مرتاض ، عبد الملك: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع –الجزائر2007،ص582 .

٥- الخلاصة :

لقد حاولنا في هذا الفصل إبراز مختلف تجليات حضور التراث الشعبي في المسرح الجزائري بالإضافة إلى مقاربة أهداف ذلك الحضور انطلاقا من محاولتنا طرح إشكالية الاستلهام والتوظيف، لأن قيمة التراث كما رأينا ليست في حضوره المجاني في قالب فني جديد، ولكنها – القيمة – تكمن أساسا في توظيفه ليعبر عن قضايا العصر، أي إخراجه من سراديب الماضي ليلبي الاحتياجات الفنية في التعبير عن الحاضر، ومن خلال معالجتنا لهذه الإشكالية وطرحها على بساط البحث بالتحليل والدراسة التطبيقية لثلاثة نصوص مسرحية تشبعت بمحمول التراث الشعبي، توصلنا إلى ما نراه من النتائج الآتية :

- إن المسرح بطبيعته فن الناس والساحات، ومن هنا كان التفاعل الكبير بين المسرح كشكل فني جماهيري، والتراث كمنتج ثقافي لصيق بروح الشعب، وإن الدارس لحركة المسرح الجزائري يكتشف أن حضور التراث الشعبي في مختلف إنتاجا ته قد كان كبيرا ومكثفا جدا، حتى إننا يمكن أن نزعم بأن المسرح قد كان أكثر الأشكال الفنية حفاظا على التراث الشعبي وتعبيرا عنه وتوظيفا له في تناول الواقع المعيش، بل إن ولادة المسرح الجزائري ما كانت لتتم لولا أن لجأ الرواد الأوائل إلى ينبوع التراث الشعبي يغرفون منه ما يلبي حاجاتهم المضمونية والفنية، إضافة إلى أن هذا التراث قد ساعد المسرحيين على خلق نوع من الألفة بين المسرح والجمهور، الذي صعب عليه في بداية المحاولات التأسيسية الأولى قبول المسرح كشكل فني غريب عن الذوق العام، فكان التراث الشعبي هو الوسيلة المثلى لجلب الجمهور وغرس الثقافة المسرحية في التربة الجزائرية مثلما رأينا ذلك عند (علالو) الذي وظف شخصية (جحا)[1].

- إن إحياء التراث الشعبي، وإخراجه من سراديب التغييب والنسيان، وبعثه في حلة جديدة باستثمار أشكال فنية حديثة يأتي المسرح على رأسها، قد كان من بين أهداف توجه المسرحيين الجزائريين إلى النهل من ينبوع التراث الشعبي، ولقد جاء هذا البعث والإحياء في الماضي كنوع من رد الفعل على تهديدات الاستعمار بمحو الشخصية القومية، كما يأتي اليوم كرد فعل معاكس

---

[1] - ينظر الفصل الأول من هذه الأطروحة .

لتيار العولمة الجارف للخصوصيات الثقافية للشعوب المستضعفة، والمهدد لها بطمس تراثها الشعبي، ومن ثمة القضاء على شخصيتها وهويتها .

- إن التراث الشعبي قد ساعد المسرحيين الجزائريين على الاستفادة من الطاقات التعبيرية التي يكتنزها ،و ذلك باستدعاء شخصيات تراثية مثل المداح والبراح والقوال وغيرها، وتوظيفها داخل معمار المسرحية للاستفادة من حضورها، وما ينجم عنه من تقنيات تعبيرية كالسرد والاستطراد، من أجل إضفاء نوع من الأصالة التعبيرية على الشكل المسرحي الذي يبقى شكلا فنيا غربيا، نشأ ونما خارج التربة الثقافية للمجتمعات العربية .

- إن توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري قد جاء ليلبي عديد الأهداف السياسية والاجتماعية التي راهن المسرحيون الجزائريون على تحقيقها من خلال استلهام التراث الشعبي واتخاذه قناعا للتعبير عن قضاياهم السياسية والاجتماعية، وهو ما ساعدهم على تعميق تجاربهم المسرحية وإعطائها مدلولات رمزية واسعة، بالإضافة إلى منحها مستوى جماليا حسنا.

- إن المسرحية الجزائرية التي وظفت التراث الشعبي قد ارتبطت بالعرض أكثر من ارتباطها بالنص المكتوب والمطبوع، وذلك لأن اللغة المستعملة في عموم هذه المسرحيات هي اللهجة الشعبية وليست اللغة العربية الفصحى، وهو ما يكون قد صعب على تلك النصوص طباعتها في ظل بيئة ثقافية ما زال ولاؤها يكاد يكون مطلقا للأدب الرسمي المكتوب باللغة العربية الفصحى، لكن ارتباط هذه النصوص بالجمهور من خلال خشبة المسرح هو الذي أعطى لهذه النصوص ولكتابها القيمة الفنية لدى المتلقي، والقيمة الفنية الخالدة الكامنة في جذور التراث .

الفصل الخامس:أشكال التعبير المسرحي الجزائري في علاقتها بالتراث

أ- مهاد : العرب وفن المسرح، بحث في الهوية والجذور

ب-أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري:

1- خيال الظل والقراقوز(ومنابع التراث العربي)

2– المداح والقوال والحلقة (والجذور المحلية)

ج-توظيف القوال في المسرح الجزائري من خلال :

مسرحية (الأجواد) لعلولة، عبد القادر، أو التجربة الإبداعية الأصيلة للمسرح الجزائري

د- الخلاصة

أ-مهاد : العرب وفن المسرح، بحث في الهوية والجذور.

يرفض كثير من الباحثين[1]فكرة أن المسرح فن غربي خالص ،كما يرفضون فكرة أنه لم يكن للعرب سابق معرفة به حتى وفد إليهم في العصر الحديث.و تأسيسا على ذلك فإنهم يرفضون التأريخ لنشأة المسرح العربي انطلاقا من تجربة مارون النقاش، وذلك بترجمته وعرضه لمسرحية (البخيل) سنة 1847 ويعتقدون بأن المسرح فن له أشكال متعددة ليس الشكل اليوناني الذي قعد له (أرسطو) وتطور فيما بعد وفق ما يعرف بمسرح الطريقة الإيطالية ،و يعتقدون في الوقت ذاته بأنه ليس هذا الشكل الحديث سوى واحد منها فقط،و هي القناعة التي انطلق منها هؤلاء الباحثون في محاولاتهم البرهنة على وجود أشكال مسرحية في التراث، فكللت جهودهم بتقديم عديد الدراسات التي حاولت بلورة فكرة أن:"الفن المسرحي موجود في كل مكان، ومن قديم الزمان"[2].

أما " الآراء المنكرة لأصول المسرح العربي التراثية، والتي تؤرخ لتجربة المسرح العربي ببداية الاحتكاك بالثقافة الأوروبية والمسرح الأوروبي، هذه الآراء يدحضها أن ظهور المسرح العربي الحديث في القرن التاسع عشر لم يكن مقطوع الصلة بالتراث العربي بل وجدنا النقاش والقباني يؤسسان مسرحهما على أسس عربية، فلم ينشأ المسرح العربي الحديث غريبا عن أصوله التراثية، بل قام على دعائمها الراسخة في الوجدان العربي والضمير العربي ."[3]

" لقد كان الرواد الأوائل خاصة النقاش وأبو خليل القباني، يخوضون معركة تجذير المسرح كصيغة أدبية / فنية في الثقافة العربية من خلال صياغته فنيا عبر الثوابت التقنية الفنية كما نجدها في (ألف ليلة وليلة) كالتداخل الحدثي والتشويق والنوادر ... إلخ أو عبر الاعتماد على فنون شعبية

---

[1] - ينظر المراجع الآتية :

أ - طامر، أنوال : حفريات المسرح الجزائري (المسرح النوميدي في العهد الروماني)، نشر مشترك لدار الكتاب العربي، ودار أطفالنا، الجزائر سنة 2007 .

ب – كمال الدين، محمد : العرب والمسرح، مطبوعات دار الهلال، عدد، 293، مايو 1975 .

جـ - برشيد، عبد الكريم:حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 1985.

د - عرسان، علي عقلة : الظواهر المسرحية عند العرب، ج1 + ج2، منشورات اتحاد الكتاب والصحفيين والمترجمين الجزائريين، مطبعة ولاية قالمة، الجزائر 1987 .

[2] - تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي، ص 40 .

[3] - عطية، محمد : " مسرح خيال الظل مسرح عربي أصيل "، مجلة المسرح، العدد 14، السنة الثانية، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص ص 49، 50 .

تراثية كالحكواتي والتعازي والسامر ... لقد تضمن مسرح القباني مثلا كل الشخوص التراثية من: عنترة وامرىء القيس إلى سيف بن ذي يزن وهارون الرشيد ... إلخ . إن هذا البعد التراثي كان يعكس في حقيقة أمره إيجاد شرعية حضارية وتاريخية لهذا الفن الوافد عبر تعريب مضامينه وجمالياته."[1]

إن الفن في رأي (إدريس، يوسف) : " خاصية من خواص كل شعب، والمسرح أيضا جزء لا يتجزأ من طبيعة كل شعب "[2]. فقد ولد المسرح مع الإنسان، بحكم أن الميل إلى التمثيـــل والتشخيص سجية وغريزة طبيعية فيه، وهكذا يكون المسرح قد " بدأ عند العرب كما بدأ عند غيرهـــم من الأمم، فكرة بسيطة، وممثلا فردا، ومسرحا بدائيا وجمهورا غير مقيد ... إن الدراما العربية لها سمات تنتمي إلى خصائص العرب الاجتماعية والنفسية والثقافية . وليس لنا بالضرورة أن نطبق عليها قواعد الدراما المصرية أو اليونانية أو غيرها من القواعد الدرامية " [3].

إن ما تطالب به مثل هذه الدراسات لتاريخ المسرح، هو النظر إلى الظاهرة المسرحية في جوهرها كتمثيل وتشخيص، وليس في شكلها كبناية وخشبة وطقوس تستقي مرجعيتها من المفهوم الأرسطي للمسرح وهو مفهوم مستلهم من النموذج اليوناني للظاهرة المسرحية . وهذا ما يحاول (برشيد، عبد الكريم) لفت الانتباه إليه عندما يقول : " فعوض أن نفهم المسرح – كظاهرة شعبية – فقد انصرفنا بذهننا إلى ما يتعلق به من تقنيات وملحقات مختلفة . لقد فهمنا - أو أفهمونا – أن المسرح هو البناية، ونحن أمـــة لها قصورها ومساجدها وقلاعها ولكن ليس لها مسارح . وفهمنا – أو أفهمونا – أن المسرح هو النص الأدبـــي، ونحن أمة لها قصائد ومعلقات ومقامات ورسائل وحكايات ولكن، ليس لديها نصوص مسرحية، نصوص تتركب من فصول ومشاهد ومن تقنيات خاصة فهل يصح أن ندعي بعد ذلك بأننا أصحاب مسرح؟" [4]

---

[1] - مسكين، محمد :« المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية، وغياب الرؤية التاريخية »، مجلة الفصول الأربعة، منشورات رابطة الأدباء والكتاب والفنانين بالجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى، العدد 34، السنة التاسعة 1986 ، ص : 209 .

[2] - إدريس، يوسف : نحو مسرح مصري، مقدمة نقدية لمسرحية : " الفرافير "، دار غريب للطباعة، القاهرة، د، ت ص 20 .

[3] - كمال الدين، محمد : العرب والمسرح، ص ص 61 - 62 .

[4] - برشيد، عبد الكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، ص 41 .

إن هذا التساؤل المشروع يدعمه (إدريس،يوسف) فيؤكد : " حين نتكلم عن المسرح (نقصد) ذلك المكان العالي ذا القبوة والخشبة والممثلين والروايات وهذا مسرح صحيح . ولكنه ليس كل المسرح . فللمسرح أشكال كثيرة متعددة ليس هذا النوع سوى أحدها فقط، مجرد شكل واحد تطور على يد الإغريق " [1] .

لقد حاولت كثير من البحوث دراسة خصوصيات الظاهرة المسرحية في البيئة العربية وتبيان ما يميزها عن المسرح الأوروبي : " المسرح هو الخشبة والمتفرجون ... إن هذين المفهومين ثابتان في المسرح الأوروبي وقلما يثيران الشك واختلاف وجهات النظر . أما في الشرق فالأمر يختلف لأن الظروف التاريخية الفريدة، والتقاليد القديمة، والوسط السكانـــي، وإيقاع الحيـــاة، ونفسية الشعب ومزاجه كل تلك أمور خلقت جوا خاصا تماما للفن المسرحـــي: الممثـــل والمتفرج، هما العنصران الأساسيان للفن المسرحي، قد يغيب مؤلف النص، وقد تغيب خشبة المسرح، ولكن لابد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الـــذي يتلقاه"[2].

ومما تقدم " يمكن القول – بكثير من الوثوق – بأن العرب، والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر"[3]، وتأسيسا على هذا فقد نشطت دعوة كبيرة في مختلف البلدان العربية " إلى مسرح يعتمد على التراث الأدبي العربي والأشكال الفنية الشعبية، ويمتد التجديد فيه ليشمل شكل العرض المسرحي، ومعمار المسرح، وأسلوب الأداء التمثيلي، والعلاقة الحميمة بين الممثل والجمهور بحيث يتحقق من خلال هذا كله مسرح يحمل هوية عربية متميزة . لم تكن هذه الدعوة إلى خلق مسرح عربي قلبا وقالبا رفضا لشكل المسرح الغربي أو رغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب فحسب، بل كانت، في أحد جوانبها، رفضا للرأي القائل أن العرب لم يعرفوا المسرح وتأكيدا للأشكال المسرحية التي عرفها العرب على امتداد تاريخهم الطويل منذ الجاهلية وحتى الآن ."[4]

[1] - إدريس، يوسف : « نحو مسرح مصري »، مقدمة نقدية لمسرحية : الفرافير ، ص 07 .
[2] - تمارا، الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي، ص ص 30، 31 .
[3] - الراعي، علي : المسرح في الوطن العربي، ص 11.
[4] - العيوطي، أمين : دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية 1986، ص 5 .

وفي الوقت الذي اتجهت فيه عديد الجهود إلى البحث عن الظواهر المسرحية في التراث الشعبي العربي مثلما فعل علي عقلة عرسان[1]، وذلك من أجل تمكين المسرحيين من استلهامها وتوظيفها في تجاربهم المسرحية، اتجهت جهود أخرى نحو نصوص التراث العربي من أجل مسرحتها أو إبراز البعد الدرامي فيها على غرار ما فعل الناقد علي بن تميم[2] . والحقيقة أن علاقة المسرح العربي بالتراث قد تدرجت من خلال ثلاث مراحل متداخلة هي :

" 1- مرحلة البحث عن (مضمون) تراثي للمسرح .
2- مرحلة البحث عن (شكل) تراثي للمسرح .
3- مرحلة (التنظير) لمسرح عربي جديد ."[3]

لقد وقف الباحثون عن الأشكال التراثية للمسرح، عند عديد الظواهر المسرحية في التراث العربي " تتمثل في طقوس العبادة، والقصص والأخبار، والأسمار، ومجالس المنذرين، والمحبظين* وفي مواكب الخلفاء، وفي المقامات، والإسراء والمعراج، وحلقات الذكر الصوفية وعاشوراء، وعيد المولد النبوي، والحكواتي، وخيال الظل، والحلقة، وسلطان الطلبة والبساط ...إلخ "[4]

ومن خلال تحليل هذه الأشكال التراثية، توصل الباحثون إلى أنها تحمل أهم شرطين- على الأقل - في الظاهرة المسرحية، وهما الطابع الدرامي في العرض، وطابع الفرجة في التلقي، فإذا " كانت الدراما هي فعل فتكون الدراما الشعبية هي ذاك الفعل الذي تقوم به الجماعة لتعبر من خلاله عن وجودها وموقفها وأفكارها ... و لم يقتصر أداء الدراما الشعبية على الكلمة والحركة

---

[1] - ينظر : عرسان، علي عقلة : الظواهر المسرحية عند العرب، ج1 + ج2 .

[2] - ينظر : ابن تميم، علي : السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب 2003 .

[3] - عزام، محمد : مسرح سعد الله ونوس ...، ص 41 .

* - فن المحبظين هو نوع من التمثيل أو التشخيص، كانت تقوم به جماعة من الممثلين ما بين مسلمين ومسيحيين ويهود، وكان مظهرهم يدل على فقرهم الشديد، فكانوا يقومون بأداء أدوارهم لقاء أجر زهيد في أي مكان يدعون إليه وخاصة في الاحتفالات التي تسبق الزواج أو الختان في بيوت الأغنياء، كما كانوا يعرضون فنهم في الساحات العامة بالقاهرة، فيسحبون على أنفسهم ساترا لتغيير ملابس تمثيلياتهم بعيدا عن أعين المتفرجين، وتعتمد عروضهم على الفكاهة وتسلية المتفرجين .- ينظر : العشري، جلال : " تراثنا ..و أدب المسرح "، مجلة المسرح، العدد 05، سنة 1988، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص 20 .

[4] - عزام، محمد : مسرح سعد الله ونوس ...، ص 44 .

والإيماءة، بل تضمنت اللحن والنغم والرقص والتشكيل في الفراغ بالأجساد والألوان،كذلك لم ترتبط هذه العروض بمكان أو زمان، بل تعدت محدودية المكان، وانطلقت بين جدران المعبد إلى الطريق الرحب والساحات والمقاهي وأفنية المنازل، إلى كل موقع يجتمع فيه نفر من الجماعة تسعى لتسلية أو متعة أو معرفة ."[1]

لقد توزع اتجاه المسرح العربي نحو أشكال التعبير المسرحي في التراث، على ثلاثة مستويات هي :

أولا :مستوى البحث عن الظواهر المسرحية في التراث، وفيه جرى العمل على استخراج مختلف ظواهر الفرجة الشعبية، وإحصائها، ودراستها قصد الوقوف عند العناصر الدرامية التي تحتويها، بهدف تفنيد فكرة أن العرب لم يعرفوا فن المسرح، وتعزيز الاتجاه نحو تأصيل المسرح العربي انطلاقا من تلك الظواهر المسرحية التراثية، وتبرز في هذا المستوى تلك الجهود التي قدمها (علي عقلة عرسان)[2] و(محمد مندور)[3] و(علي الراعي)[4] وغيرهم كثير.

ثانيا : مستوى توظيف الأشكال المسرحية التراثية في التجارب المسرحية المعاصرة، حيث عمد كثير من المسرحيين العرب إلى المراهنة على الأشكال المسرحية المستخرجة من التراث، واستعمالها في مختلف تجاربهم المسرحية، وفي هذا المجال يمكن أن نذكر تجارب كل من: (الطيب الصديقي) في المغرب والذي رأى " أننا بحاجة إلى المسرح الذي يعبر عن شخصياته، دونما قواعد أو أطر مسقطة إسقاطا، بحاجة إلى المسرح العربي الذي في الشوارع والساحات والأسواق، وعلى هذا الأساس قدم مسرحياته...و عرضها خارج المسارح التقليدية : في الملاعب الرياضية والساحات، والأسواق الشعبية، وعند أبواب المدن التاريخية "[5]، فكانت تجربة الطيب الصديقي* هذه، من أهم التجارب المسرحية العربية التي وظفت التراث شكلا ومضمونا، كما نذكر تجربة

---

1 - حسين، كمال الدين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص 306 .

2 - ينظر : عرسان، علي عقلة : الظواهر المسرحية عند العرب، ج1 + ج2 .

3 - ينظر : مندور، محمد : المسرح .

4 - ينظر : الراعي، علي : المسرح في الوطن العربي .

5 - عزام، محمد : مسرح سعد الله ونوس ...، ص 44 .

* - من المسرحيات التي قدمها الطيب الصديقي باستعمال التراث نذكر : (سيدي ياسين في الطريق، والمغرب واحد، ومعركة الملوك الثلاثة، وديوان عبد الرحمن المجذوب ، ومقامات الهمذاني، وسلطان الطلبة) - ينظر عزام، محمد : مسرح سعد الله ونوس ...، ص 44 .

(عز الدين المدني) في تونس الذي قدم تركيبا دراميا عنوانه (ديوان الزنج)، وذلك " على نمط المقامات، جمع فيه بين أسلوب (المداح)، ومسرح (الحلقة)، والتأليف الجماعي المشترك بين المخرج والمؤلف، حيث أصبح العرض المسرحي مزيجا من فن التمثيل والرواية، كما استخدم (التقاليد) المسرحية الأخرى من فنون (الأراجوز)، والبهلوان، والمهرج،و المقلد "[1] ونذكر أيضا تجربة (سعد الله ونوس) في سوريا، والذي وظف شكل (الحكواتي)،و هذا دون أن ننسى التجربة المتميزة للمسرحي (عبد القادر علولة) في الجزائر والذي اعتمد على شكل القوال والحلقة، وهو ما سيأتي الحديث عنه بالتفصيل لاحقا .

ثالثا : مستوى البحث عن نظرية مسرحية عربية، حيث نجد كثيرا من المسرحيين والباحثين العرب قد راهنوا على " إيجاد فن مسرحي عربي أصيل، له طابعه الخاص وشكله المتميز، وذلك بالعودة إلى التراث القديم والحديث، ودراسته دراسة علمية فنية "[2] ،و لقد تجسد هذا الرهان في

دعوة (يوسف إدريس)[3] إلى البحث عن مسرح مصري نابع من التراث الشعبي ،يتمثل حسب رأيه في ثلاثة أشكال هي (السامر الشعبي) و(الأراجوز) و(خيال الظل)، وهي الأشكال نفسها التي رافع عنها (مندور، محمد) وعدها من الفنون الشعبية التي تشبه المسرح أو السينما الحديثين.[4] وكذلك في دعوة (توفيق الحكيم)[5] إلى استعمال قالب مسرحي عربي مستخرج من الفنون الشعبية، والذي يقوم في رأيه على " ثلاثة عناصر هي (الراوي) الذي يتولى الجانب السردي في العمل المسرحي، و(المقلد) الذي يتكفل بالتشخيص، و(المداح) الذي يقوم بدور الجوقة اليونانية في الإنشاد والغناء ."[6]

وتعد دعوة (عبد الكريم برشيد)[7] إلى تبني شكل المسرح الاحتفالي، من أهم النظريات المسرحية في حركة تأصيل المسرح العربي، وذلك من خلال الدعوة إلى العودة بالعرض المسرحي

---

[1] - عزام، محمد : مسرح سعد الله ونوس ...، ص ص 45، 46 .

[2] - العشري، جلال : " تراثنا ..و أدب المسرح "، مجلة المسرح، العدد 05، سنة 1988، ص 21 .

[3] -- ينظر : إدريس، يوسف : نحو مسرح مصري، مقدمة نقدية لمسرحية : " الفرافير "، دار غريب للطباعة، القاهرة، د، ت .

[4] - مندور، محمد : المسرح، ص –ص 24 – 33 .

[5] - ينظر : الحكيم، توفيق : قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة سنة 1968 .

[6] - عزام، محمد : مسرح سعد الله ونوس ...، ص 52 .

[7] - ينظر : برشيد، عبد الكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي.

إلى جذوره الشعبية ممثلة في (الاحتفالات الدينية) في المجتمعات الزراعية، و(الأسواق) في المجتمعات التجارية، و(المعارض) في المجتمعات الصناعية، ذلك أن الاحتفال كما يقول : " هو ديوان الأعمار وذاكرة الأيام ووجدان الشعوب وتاريخ الإبداع الإنساني على مر الأزمان. "[1]

ولعل ما ذكره (العيوطي، أمين) يعد بداية لما يتحدث عنه (برشيد، عبد الكريم)، فالعيوطي كان قد وضع رزنامة مغايرة لما هو متعارف عليه بخصوص نشأة المسرح العربي ومراحل تطوره، فهو يرى أن المسرح في الوطن العربي قد مر بثلاث مراحل هي :

أولا : مرحلة انتشار الأشكال المسرحية الشعبية ممثلة في حواريات وهزليات وحلقات سمر وروايات شعبية في المقاهي والموالد والأعياد وفي خيال الظل والأراجوز والمقامات، إضافة إلى ما يحفل به التراث الأدبي من عناصر درامية .

ثانيا : مرحلة دخول المسرح الأوروبي وتأثيره من خلال الترجمات والاقتباس والتعريب والإعداد والتأليف، وهي المرحلة التي ابتدأت مع تجربة مارون النقاش كما نعرف .

ثالثا : مرحلة البحث عن تأصيل المسرح العربي بالعودة إلى أشكال التعبير المسرحي في التراث الأدبي وفي الفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية.[2]

وصفوة القول فيما تقدم، هو أن حركة تأصيل المسرح العربي قد توصلت – حسب رأي (العيوطي، أمين) – إلى أن الشكل المسرحي الغربي ليس هو الشكل الوحيد لفن المسرح، وأن الكثير من فنون الفرجة الشعبية في التراث العربي تصلح أن تكون أساسا لإقامة مسرح عربي متميز وفي سبيل تحقيق ذلك، كان الاتجاه نحو مراعاة الخصائص الآتية :

- تبني شكل مسرح الحلقة المستمد من أشكال السمر الشعبية .
- الاعتماد على الجمع بين الرواية والتمثيل أو بين الملحمة والمسرح .
- اعتماد فنون القراقوز وخيال الظل والطقوس الشعبية .

[1] - برشيد، عبد الكريم : الاحتفالية وهزات العصر (قراءة في الاحتفالية من داخل الاحتفالية) ط1، منشورات منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء 2007، ص 179.

[2] - العيوطي، أمين : دراسات في المسرح، ص 20 .

- كسر الجدار الرابع بين الممثلين على الخشبة والجمهور في القاعة، واعتبار الطرفين مشاركين في خلق العمل المسرحي .

- النظر إلى التجديد على أساس أنه عملية شاملة للتأليف وكذلك أساليب التمثيل والإخراج .

- امتداد الاهتمام ليشمل هندسة المسرح ومعماره بحيث يتلاءم وطابع العمارة العربية، مراعيا طبيعة التجمعات العربية في ممارستها لبعض المظاهر المسرحية .

- الميل أكثر نحو تبسيط الديكور والإكسسوارات المسرحية.[1]

لقد أفرزت حركة تأصيل المسرح العربي، بمراعاة هذه الخصائص السابقة الذكر، تجارب مسرحية هامة، سواء على مستوى التطبيق، مثلما نجد ذلك في تجربة سعد الله ونوس، أو على مستوى التنظير، مثل نظرية المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد التي تعد امتدادا لأفكار (العيوطي، أمين)، وداخل هذين التيارين: التطبيقي والتنظيري، تبرز التجربة المتميزة للمسرحي الجزائري عبد القادر علولة .

ب -أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري.

إن الحديث عن الظواهر المسرحية في تراث الأمة العربية لا يعني تشابه هذه الظواهر وتكررها بالصفة نفسها في كل بلاد من بلدان الوطن العربي، ذلك أننا في الحقيقة نلاحظ في هذه المسألة وجود بعض الاختلافات بين البلدان العربية بقدر ما نلاحظ تشابها فيها، وهذا شيء طبيعي ما دام الأمر يتعلق بالتراث الشعبي الذي يفترض فيه حضور الخصوصية المحلية بقدر تحليه بالطابع القومي .

يقول (إبراهيم، أحمد) : " تتميز الجزائر بمظاهر فرجة شعبية متميزة سواء على مستوى ممارسات الطقوس الدينية، أو الاجتماعية في الأعراس والمناسبات المختلفة، وتشمل أنواعا متعددة من الرقص الفلكلوري، والألعاب الشعبية، وتختلف بعض العناصر عن امتداداتها في الشمال

---

[1] - العيوطي، أمين : دراسات في المسرح ، ص ص 20، 21 .

الإفريقي، كما تختلف في الجماعات العربية عن نظيرتها الأمازيغية ...كما عرفت الجزائر فنون الفرجة الشعبية الأخرى، التي شاعت في مختلف البلدان العربية مثل القراقوز، وخيال الظل ."[1]

إن الإيمان بتميز التراث الجزائري في مجال أشكال التعبير المسرحي، قد جعل بعض الباحثين [2] يعتقدون بأن للمسرح الجزائري جذورا تعود إلى ما قبل التاريخ[3]، وأن هذه الجذور قد تطورت في بداية التاريخ ثم أثناء وجود الرومان [4]، كما له جذور عربية إسلامية، ولقد تجسدت هذه الجذور فيما يعرف بالظواهر المسرحية التراثية، كطقوس الاحتفالات الشعبية، دينية كانت أم اجتماعية، إضافة إلى أشكال أخرى تكاد تكون مكتملة مسرحيا ودراميا مثل : المداح أو القوال والحلقة وخيال الظل والقراقوز لأنها تتضمن كل عناصر الفرجـــة وخاصة ثنائية العرض والجمهور، وهما أهم شرطين في أية ظاهرة مسرحية، وسنتوقف فيما يأتي عند إبراز بعض أشكال التعبير المسرحي في التراث الجزائري، مما عده الدارسون مستوفيا لمقومات فن المسرحية .

1- خيال الظل والقراقوز (ومنابع التراث العربي):

" خيال الظل نوع من التشخيص المسرحي "[5]، يعرفه (حمادة، إبراهيم) في معجمه بأنه :

" عبارة عن ستارة بيضاء رقيقة، مشدودة على قوائم خشبية . ويقف المخايلون (اللاعبون) خلف الستارة، ومعهم مجموعة من الشخوص (الدمى) المصنوعة من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية . وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والجمال أو أشياء جمادية كالسفن والأشجار والبيوت . ولهذه الشخوص مفاصل وثقوب يدفع فيها اللاعب عصيه لتحريكها . وعند العرض، تطفأ الأنوار في أماكن المشاهدين الذين يجلسون أمام الستارة . ويلصق اللاعبون عرائسهم بالستارة، ثم تضاء الأنوار خلف العرائس . وهنا يرى المتفرجون ظلالا

---

[1] - إبراهيم، أحمد : الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر 2005، ص 312 .

[2] - ينظر : جلاوجي، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، دار هومة الجزائر سنة 2000، ص ص 19 - 33 .

[3] - ينظر : طامر، أنوال : حفريات المسرح الجزائري (المسرح النوميدي في العهد الروماني) .

[4] - يذكر: جلاوجي، عز الدين: «أن المسرح أثناء الوجود الروماني في الجزائر قد عرف نشاطا كبيرا وخاصة في الفترة الممتدة من (42 ق م) إلى (429 م) دل على ذلك كثرة تواجد المسارح الدائرية التي بناها الرومان في كثير من المدن الجزائرية » .

* ينظر : جلاوجي، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 26 .

[5] - العشري، جلال : " تراثنا ..و أدب المسرح "، مجلة المسرح، العدد 05، سنة 1988، ص 20 .

واضحة في الجهة الأخرى . بعد ذلك، يبدأ اللاعبون في تحريك الشخوص وأداء حوارها، كما يأخذون في الغناء والعزف والموسيقى تبعا للنص المسرحي الذي يروونه ."[1]

والملاحظ هو أن كلا من خيال الظل والقراقوز يتشابهان كثيرا، وربما يكون الفرق الوحيد بينهما يتمثل فيما يذكره (مندور، محمد) من أنه في عروض القراقوز، لا يرى المشاهدون ظلالا تنعكس على الستار من الخلف مثلما نجد ذلك في خيال الظل، ولكن العرائس كانت تبرز من أعلى الشاشة وتقوم بحركاتها المصاحبة للحوار، فكانت وظيفة الستار في هذه الحالة هي مجرد إخفاء لما يجري وراءها، كما يذكر أن القراقوز أو القرجوز هي كلمة تركية مركبة من لفظين أولهما (قرة) ومعناها (أسود) وثانيهما (جوز) ومعناها (عين)، وعلى هذا النحو يكون معنى (القرجوز) هو (العين السوداء) ويقال إنه قد سمي كذلك لأن الذين يقومون به من الغجر سود العيون، كما قيل بأن سبب التسمية راجع إلى أن عروض القرجوز تقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ونقد أحوالها[2] . أما (الراعي، علي) فيرى أن القراقوز هو استمرار لفن خيال الظل، هذا الأخير وبعدما امتد تأثيره إلى تركيا، تحول هناك إلى شكل القراقوز، ثم انتشر في عموم البلدان العربية الإسلامية التي خضعت للخلافة العثمانية، وخاصة بعدما أخذ نجم خيال الظل في الأفول بسبب القدرات الفنية والمادية الكبيرة التي يتطلبها، مما جعل فن القراقوز أكثر سهولة وأقل تكلفة وأقرب صيغة فنية ملائمة لذلك الزمان، ومن ثمة أفاد فنانو القراقوز من التراث الكبير الذي تركه فن خيال الظل، من نصوص البابات ومواقف وشخصيات ونكات وتهريج.[3] ولذلك نجد الباحثة (نعيم، عتاب) لا ترى فرقا بين خيال الظل والقراقوز، فهي تستعمل مصطلح (خيال الظل الكراكوزي) على أساس أن الخلافة العثمانية قد طبعت الكثير من الفنون الشعبية العربية الإسلامية بصبغة تركية .و في محاولة منها لتبيان أهمية هذا الشكل المسرحي تقول: " كان خيال الظل الكراكوزي مسرحا انتقاديا اجتماعيا سياسيا معاصرا بكل معنى الكلمة، وكان له تأثير كبير

---

[1] - حمادة، إبراهيم : معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، ط 3، منشورات مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة – مصر 1994، ص 111 .

[2] - مندور، محمد : المسرح، ص ص 28، 29 .

[3] - الراعي، علي : المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، رقم 25، الكويت 1980 ،ص ص 29، 30 .

على نفوس العامة، فقد كان يستمد موضوعاته من الأوضاع المحلية، ومواكبة الأحداث اليومية المعيشة، مما جعله متنفسا للتعبير عن كره الناس للظلم ومعارضة النظام."[1]

وفي الوقت الذي يرجع فيه (مندور، محمد) فن خيال الظل إلى أصول صينية وذلك بالنظر إلى تسميته باللغة الفرنسية(L'OMBRE CHINOISE)، دون أن يسقط فرضية أصوله الهندية[2]، فإن (الراعي، علي) يؤكد على أن هذا التقليد المسرحي قد عرفه المسلمون منذ الخلافة العباسية حيث كانت تسمى عروض خيال الظل باسم (البابات) ومفرده (بابة).[3]

ويرى (الجيار، مدحت) أن فن خيال الظل باستعمال الدمى أو قصاصات الكرتون أو الجلد أو الخشب، هو فن قديم في المجتمعات العربية الإسلامية، انتقل إليها من أواسط آسيا منذ القرن الأول الهجري، وأنه قد ارتبط بالوعظ والتعليم قبل أن يصبح فنا للتسلية.[4]

أما عن النصوص المسرحية التي كانت تقدم في عروض خيال الظل أو القراقوز، وهي ما تسمى البابات مثلما ذكرنا، فإن الباحثين العرب يؤكدون على أننا " لا نملك بابات مكتوبة إلا منذ عصر الظاهر بيبرس، وهي بابات محمد بن دانيال الموصلي(1238-1311) التي يحتويها مخطوط في دار الكتب المصرية اسمه (كتاب طيف الخيال) "[5]، وإن هذه البابات تعد دليلا قطعيا على معرفة العرب لفن المسرح قبل تأثرهم بالمسرح الأوروبي في العصر الحديث، وذلك على أساس أنه وبالإضافة إلى توفر كل عناصر الفرجة المسرحية في عروض خيال الظل والقراقوز،فإن هناك دليلا آخر على توفر النص المسرحي، وهو الحلقة التي كانت مفقودة في كثير من الكتابات التي تبنت فكرة غياب فن المسرح في التراث العربي القديم .

أما بالنسبة لهذا الشكل المسرحي في الجزائر، فإننا نجد الباحث (عزيزة، محمد) يؤكد على أن فن القراقوز قد انتشر في شمال إفريقيا وفي الجزائر منذ حضور الأتراك إليها، وخاصة زمن (خير

---

[1] - نعيم، عتاب : " مسرح الدمى واستخداماته " جريدة شرفات، العدد 53، 18 مارس 2009، منشورات وزارة الثقافة – دمشق- سوريا، ص 29 .

[2] - مندور، محمد : المسرح، ص 25 .

[3] - الراعي، علي : المسرح في الوطن العربي : ص11.

[4] - الجيار، مدحت : البحث عن النص في المسرح العربي، ط1، دار النشر للجامعات المصرية، مصر 1995، ص 46 .

[5] - مندور، محمد : المسرح، ص 25 .

الدين بربروس) وأخيه (عروج)، حيث كان الناس يتابعون العروض المسرحية المسلية لفن القراقوز بشغف كبير، كما لاحظ (عزيزة، محمد) أن عروض القراقوز التي كانت تقدم في المشرق العربي أو في تركيا نجد فيها بعض الفحش الممزوج بترعة وعظية أخلاقية، في حين أن القراقوز الجزائري كان خاليا من أي فحش، وكانت تغلب عليه الترعة الكوميدية المسلية، وهذا على الرغم من أن شخصية هذا القراقوز لا تخرج على العموم عن كونها شخصية لا تكف عن الكذب والسرقة والاحتيال لكنها مع ذلك تنجو في كل مرة من أي عقاب.[1]

ويؤكد (منور، أحمد) أن لعبة القراقوز كانت منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر غداة الاحتلال الفرنسي، وأن العديد من الرحالين الأوروبيين الذين زاروا الجزائر في القرن التاسع عشر قد حضروا عروضها في أماكن متفرقة، غير أن سلطات الاحتلال أصدرت سنة 1843 قرارا بمنع إقامة عروض القراقوز لأنها كانت تحرض على الثورة ضـــدها، وتقدم الفرنسيين في صورة ساخـــرة، فقد سجل الرحالـــة (بوكلر – موسكو) في يومياته، أنه شاهد سنة 1835 بمدينة الجزائر عرضا للقراقوز أثار اشمئزازه بإباحيته، حيث يقوم القراقوز العملاق بتفريق شمل مفرزة عسكرية فرنسية جاءت لإيقافه، ويشبع جنودها ضربا بقضيب يمثل إله الخصب، كما يذكر الرحالة (دوشان) أنه شاهد تمثيليات للقراقوز يظهر فيها الشيطان مرتديا بزة جندي فرنسي وعلى الرغم من صدور قرار الاستعمار الفرنسي بمنع عروض القراقوز، إلا أن (دوشان) يؤكد أنه قد شاهد عرضا للقراقوز في مدينة مستغانم سنة 1847، كما يؤكد (مالتسان) أنه قد شاهد هو الآخر عرضا للقراقوز في أحد مقاهي قسنطينة سنة 1862.[2]

ويدل هذا كله على مدى تجدر هذا الفن في الأوساط الشعبية الجزائرية، واتخاذه وسيلة للتسلية والترفيه من جهة، وكذلك وسيلة لمقاومة الاحتلال الفرنسي، الذي يبدو أنه قد استحال عليه منع عروض فن القراقوز على الرغم من إصداره لقرارات رسمية مانعة بشأنه.

و يرى (كمال الدين، محمد) أن عروض القراقوز عبارة عن مسرح مكشوف، تتم فيه الاستعانة بستارة تترل على الدمى أو ترتفع عنها، أما الممثلون فشخص واحد أو أكثر وقد يصلون

---

1 - عزيزة، محمد : الإسلام والمسرح، ترجمة : الصبان، توفيق، منشورات دار الهلال (مصر)، عدد 243، أفريل 1971، ص 159.

2 - منور، أحمد : مسرح الفرجة والنضال في الجزائر (دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو) ط1، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2005، ص ص 9، 10 .

إلى الخمسة، وهم على شكل دمى أو عرائس تتحرك بواسطة أيدي اللاعبين من تحت المنصة بحيث لا يرى الجمهور إلا حركاتها ويقوم اللاعب المحرك بدور التمثيل الصوتي، بينما تنعكس الحركات المطابقة على عرائس القراقوز، أما الديكور فيتمثل في الاستعانة بستارة خلفية يرسم عليها بعض الرسوم المطابقة للحوادث، وتصاحب العرض موسيقى تصويرية هي في الغالب صوت الطبلة أو المزمار، وبالنسبة للموضوعات فهي مما يجري في الأوساط الشعبية تدور حول القاضي والتاجر والزوجة الخائنة واللص والشيخ والسائح، تعرض في مشاهد قصيرة هي أقرب إلى مسرحية من فصل واحد، وتتميز بالطابع الهزلي لكونها تهدف إلى التسلية من خلال موضوع نقدي ساخر قد تكون له نتيجة أخلاقية أو اجتماعية غير مباشرة .[1]

إن موضوعات العروض التي يقدمها القراقوز تتنوع في الحقيقة حسب مقتضى الحال وأماكن العرض، وغالبا ما تدور حول نقد بعض المواقف الحياتية والاجتماعية، ويعتقد أن بعض هذه المواقف قد استمد من بابات خيال الظل، ولكن شخصية القراقوز تكاد تكون نمطية متكررة،فهي تتميز دائما بالخفة واللباقة، وحسن التخلص من المآزق بالتحايل واستغلال الحيلة والدهاء كما أنها شخصية فضولية تتدخل فيما لا يعنيها وتؤكد شطارتها أمام الشخوص الأخرى ،و الناس يحبون هذه الشخصية لأنها تمثل لهم ما يأملونه ضد الشخوص الأخرى، والتي غالبا ما تكون شخصيات كريهة مبغوضة من العامة، يتصدى لها القراقوز بعصاه التي يحملها في يديه دوما ليضرب بها تلك الشخصيات، فيثير الانتقام منها بالضرب ضحك جمهور المتفرجين.[2]

إن شكل خيال الظل والقراقوز – في رأينا – هي من الأشكال المسرحية المتوفرة على كل عناصر الفن المسرحي ومقوماته، سواء إذا احتكمنا إلى ثنائية العرض والجمهور، وما يفترض فيهما من إجراءات تخص الصنعة الفنية في العرض كالتمثيل والديكور والموسيقى، وأخرى تخص تقاليد التلقي والمشاهدة ممثلة في جمهور المتفرجين .

أما إذا احتكمنا إلى النص المسرحي، فإن النقاد قد أجمعوا بعد دراستهم للبابات، وهي النصوص التي ارتبطت بعروض خيال الظل، واستمدت أيضا في عروض القراقوز كما رأينا " هي

---

[1] - كمال الدين، محمد : العرب والمسرح، منشورات دار الهلال (مصر)، عدد 293، مايو 1975، ص ص 158، 159 .

[2] - حسين، كمال الدين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص- ص 120- 122.

أكثر النصوص درامية في السرد العربي القديم ... ولقد ربط النقاد بين المقامات والبابات، ورأوا أن أصول البابة في المقامات، وأن البابة جاءت لتكون المرحلة الثانية في الدرامية العربية بعد المقامات."[1] ومما تقدم يخلص (الجيار، مدحت) إلى أن خيال الظل والقراقوز وغيرهما من فنون الفرجة الشعبية، تعد ظواهر مسرحية خلقت نوعا جديدا من المستهلكين للفن، الذين يرتادون فضاءاته قاصدين المتعة والموعظة.[2]

وصفوة القول فإن مسرح خيال الظل والقراقوز من الأشكال المسرحية التراثية المكتملة فنيا ومسرحيا - حسب رأينا – والتي تثبت معرفة الشعب العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص بالفن المسرحي قبل استيرادهم لهذا الفن من الثقافة الأوروبية في العصر الحديث، وهي القناعة التي تبناها كثير من المسرحيين الجزائريين، ومنهم ولد عبد الرحمن كاكي الذي كثيرا ما استخدم القراقوز في عروضه المسرحية، حيث تميزت تجربته الفنية – كما يرى بوكروح مخلوف – باستلهام التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه، فقد بادر منذ سنة 1952* إلى إنشاء فرقة القراقوز من الهواة في مدينة مستغانم، اتجهت إلى الأوساط الشعبية لتدرس عاداتها وتقاليدها وتدون أساطيرها وقصصها الشعبية وقصائدها وأغانيها، وهذا من أجل بلورتها في قالب مسرحي شعبي أساسه التراث.[3]

والملاحظ أن تسمية الفرقة باسم (فرقة القراقوز) وكذلك تقديم ولد عبد الرحمان كاكي لإحدى عروضه بعنوان (ديوان القراقوز) له دلالاته القوية في مدى وعي هذا المسرحي بما للتراث الشعبي من أهمية في صياغة تجربته المسرحية . وتجدر الإشارة إلى أنه يتعين علينا التفريق بين تجربة مسرحية تسعى إلى تأصيل نفسها باستلهام التراث وتوظيفه، وبين ما أصبح يعرف اليوم بمسرح القراقوز أو العرائس أو الدمى، وهو مسرح يرتبط عادة بعالم الطفولة، وحتى وإن استقى نشأته من التطور الذي حصل في شكلي خيال الظل والقراقوز، إلا أنه قد أصبح في العالم اليوم شكلا مسرحيا قائما بذاته له مختصوه وجمهوره ومسارحه الخاصة .

---

[1] - ابن تميم، علي : السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، ص ص 89، 90 .

[2] - الجيار، مدحت : البحث عن النص في المسرح العربي، ص 61 .

* - يذكر الأدرع الشريف أن الفرقة تم تأسيسها عام 1954 .- ينظر : الأدرع، الشؤيف : بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي) رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 2008، ص 21 .

[3] - بوكروح، مخلوف : ملامح عن : المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص ص 40- 43 .

2-المداح والقوال والحلقة ، (والجذور المحلية)

ارتبط شكل مسرح الحلقة في الجزائر بنشاط رواة الأقوال والقصص الشعبي، مثل المداح والقوال والقصاد، فجاءت تسمية مسرح الحلقة " نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين – المتفرجين، وهو إما أن يكون حلقيا، أو يشبه حدوة حصان "[1]، وفي تحديده لشخصية المداح يرى (بورايو، عبد الحميد) أن هذه التسمية تستخدم في الجزائر للدلالة على فئة من مؤدي المأثورات الشعبية في الأماكن العامة والمناسبات الدورية، مثل الأسواق الأسبوعية والأعياد الدينية وطقوس تقديس الأولياء، حيث يقدم المداحون عروضهم في الأماكن التي تحتضن مثل هذه التظاهرات وفي الساحات العامة، إضافة إلى المقاهي وأحواش البيوت في مناسبات الأفراح. أما عن مصدر التسمية، فهي تعود إلى كون هؤلاء المداحون يحملون مادة غزيرة تتعلق بمدح الرسول – ص – والأنبياء، وبعض الصحابة والأولياء الصالحين والزهاد، إلى جانب ما تحمله التسمية من إشارة إلى قداسة المضمون الذي يرويه المداح، وهو ما يضفي على عمله مكانة عالية ضمن الممارسات الثقافية الشعبية القائمة .

ويميز الباحث (بورايو، عبد الحميد) بين ثلاث فئات من محترفي الرواية الشعبية في الجزائر،و هم أولا : المداحون أو رواة الحلقات العامة في تجمعات الأسواق والمناسبات العامة، وثانيا : القوالون، وهم جماعة من مؤدي الشعر الشعبي الذين يلقون أشعارهم أو يروون قصائد غيرهم أمام الناس، وثالثا راويات البيوت وهن من النساء اللواتي تخصصن في رواية الحكايات الموجهة للأطفال والتي يطغى عليها الطابع الخرافي.[2] ويسمى هذا النشاط عادة (محاجية)* .

غير أن هذا التحديد المنهجي الدقيق، لم يمنع من وجود خلط بين هذه التسميات، حيث يشير (بورايو، عبد الحميد) في مرجع آخر إلى أن كثيرا من الأوساط الشعبية في الجزائر تستخدم

---

[1] - الأدرع، الشريف : بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي) رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 2008، ص 60.

[2] - بورايو، عبد الحميد : في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، ص ص 63، 64 .

* - محاجية : أي رواية أحجية ، جمعها أحاجي .

اسم القوال كمرادف للمداح، بينما كانت الإدارة الاستعمارية الفرنسية زمن احتلالها للجزائر تثبت على تراخيص المداحين والقوالين اسم (التروبادور) أو (الشاعر الجوال).[1]

وقد تختلط هذه التسميات الجزائرية مع ما يشبهها في بعض البلدان العربية، وهو ما يشير إليه (كمال الدين، محمد) عندما يذكر أن المداح والمقلد والحكواتي العربي هي أسماء تستخدم للدلالة على فن القصاصين الذين تميزوا بقدرتهم على عرض الحكايات وتقليد شخوصها سواء في الحركة أم في الحوار.[2]

ومن الواضح هنا تركيز الدارسين على وظيفة الحكي باستخدام النثر والشعر، ووظيفة المحاكاة بالتمثيل والتشخيص في نشاط رواة القصص الشعبي، فمهما تعددت التسميات من مداح أو حكواتي مثلا فإن الصفة المشتركة بينهما تتمثل في كون كل واحد منهما يحكي ويحاكي مع الإقرار بوجود اختلافات في شكل هذا الحكي والمحاكاة، لعل أبرزها تلك الحلقة التي يؤلفها الجمهور الجزائري حول المداح أو القوال، وهي العنصر الغائب - أحيانا - في نشاط الحكواتي المشرقي بوصف هذه الأنواع هي أنواع فنية عربية ذات صبغة شعبية .

أما الباحث اللبناني (حداد، يوسف رشيد) فإنه أراد التدقيق أكثر في المصطلحات المستخدمة للدلالة على هذا الشكل المسرحي التراثي، فحاول أن يحدد له الأسماء ويبين له الوظائف كما يأتي:

1-حاكية :حكواتي، مقلد.

2-سامر: راو في السهرات.

3-محدث: الذي يروي حوادث وعروض أسطورية وحكايات من القصص القرآني.

4-القصاص: شكل احتفال شعبي.

5-مداح:أو مقلد مثل الحاكية.

6-الحاكي:مرفه،مضحك،شاعر منشد، مشعوذ، مغني، راوي حركات وسير وانتقادات قدحية ومواعظ شعبية.[3]

---

[1] - بورايو، عبد الحميد «رواية القصص الشعبي في الجزائر »، مجلة الرؤيا، ع 1، السنة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 1982 ص 18 .

[2] - كمال الدين، محمد : العرب والمسرح، ص 79.

[3]- *youssef rachid haddad :art du compteur, art de l'acteur, art du spectacle. Rédaction et diffusion . :cahiers théâtre Louvain -Arssand delcampe diffusion France, p 20.*

إنه لا يذكر القوال، لكنه وعلى الرغم من إقراره بكون المداح يتجاوز فعل السرد إلى فعل التقليد أي التمثيل والتشخيص، إلا أنه - (حداد ،يوسف رشيد) - يفضل استخدام مصطلح الحاكي (compteur) للدلالة على كل هذه التسميات، وذلك راجع – فيما تراه تمارا ألكسندروفنا بوتيتسيفا - إلى أن هؤلاء الرواة الجوالين قد اشتهروا في التاريخ العربي باسم (المحاكين) الذين كانوا يجوبون البلاد الإسلامية منذ قديم الزمان، فكان الواحد منهم يسمى (المكلا) في تركيا و(القوال) في الجزائر، و(الحكواتي) في مصر وسورية، و(المحدث) في العراق، ويسمى (إيميادزين) في سواحل الأطلسي الوسطي، أما في إيران فيسمى (النقال) أو (التقليدجي) وعند شعوب إفريقيا الغربية نجده باسم (هريوت)، ورغم اختلاف الأسماء إلا أن مهنتهم جميعا هي عرض القصص ممزوجة بالتمثيل.[1]

والحقيقة أن رواية القصص الشعبي ظاهرة قديمة في المجتمعات العربية الإسلامية، لكن هذه الظاهرة قد تطورت عبر العصور لتصبح عملا احترافيا بعدما كانت مجرد هواية، ومع تطورها اكتسب ممتهنوها تسميات معينة، وذلك بحسب صفات الحاكي وطبيعة المادة المحكية، ونوعية المتلقين، وهو ما يذهب إليه (بورايو، عبد الحميد) عندما يشير إلى أن ظاهرة رواية الأقوال الشعبية قد عرفها المجتمع الجزائري منذ قرون، حيث كانت مجرد هواية لدى بعض الرواة، ثم أصبحت عملا احترافيا يقوم به أشخاص لهم مواصفات محددة، يقدمون عروضهم لجمهور مخصوص وفق إجراءات وطقوس معينة وفي مناسبات مبينة بمراعاة الزمان والمكان.[2]

إن صفة الاحتراف المقصودة في نشاط القوال أو المداح تعني التخصص في رواية الأقوال الشعبية فهي مهنة معترف بها، حيث يحرص القوال أو المداح على تعلمها، وحفظ مادتها، وإتقان صنعتها، حتى يتمكن من إمتاع جمهوره بما يعرضه عليهم من تراث فني، فيحصل منهم على مقابل مادي يمثل مصدر دخله .

وفي وصفه لعروض المداح – والقوال - في الجزائر، يذكر (علولة، عبد القادر) أن المتفرجين من عامة الناس ومن أعمار مختلفة ،كانوا يوم السوق الشعبي مثلا يتحلقون واقفين أو جالسين على

---

[1] - تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤدن، ط1، دار الفارابي بيروت، 1981، ص 60 .

[2] - بورايو، عبد الحميد : في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، ص 63 .

الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى إثنى عشر مترا، وداخل تلك الدائرة أو الحلقة، يقدم لهم المداح عرضه مستخدما حركات جسده ملونا طبقاته الصوتية ومحركا عصاه في حين يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر، والسمة البارزة في هذا العرض هي أن المداح يروي القصة ويمثل حوار شخوصها مستخدما الكلمة وحسب، فالكلمة هي الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح وجمهوره، بواسطتها يجلب انتباههم ويدعوهم إلى تخيل الحوادث والشخصيات التي يعرضها مستعينا بإكسسوارات بسيطة جدا كالعباءة والحذاء أو مجرد حجر صغير يضعه في مركز الحلقة ليوحي به للمتفرجين المأخوذين في قبضة الكلمة الساحرة بأنه– الحجر – منبع مسموم أو حيوان مفترس، أو امرأة هجرها زوجها .أما مدة العرض فهي تمتد من ساعتين إلى أربع ساعات، ويمكن للمتفرج خلال ذلك إيقاف المداح في أية لحظة من العرض لطلب إعادة مقطوعة أعجبته، أو لتصحيح بيت شعري من أغنيته، وقد يتوقف المداح من تلقاء نفسه لجمع الدراهم التي يجود بها المتفرجون عليه في مقابل الاستمتاع بعرضه المسرحي. والملاحظ هنا أن المداح والمتفرج يشتركان كلاهما وبصفة دينامية وجدلية في ترتيب العرض، حيث يقوم المداح بالسرد والتمثيل في الوقت نفسه، حارصا على إضفاء الحياة والحركة على شخوص عرضه باستخدام لمسات وعبارات موحية، وفي غالب الأحيان يكون المداح شاعرا ومؤلفا للنص الدرامي الذي يعرضه، إنه في مركز الحلقة هو الراوي والممثل والمغني، يمسرح الكلمة،و ينقش العرض بمختلف جماليات القول من تلميح وإشارة وتصريح وتهويل، كل ذلك بهدف إثارة التصور المبدع للجمهور.[1]

وإننا يمكن أن نقدم تفاصيل أخرى إضافية، عن نشاط المداح – والقوال – من خلال إيراد ما يذكره (بورايو، عبد الحميد) حيث يرى أن هذا الراوي الشعبي يختار المناسبات الملائمة لنشاطه كالتجمعات العامة في الأسواق واحتفالات الزواج والختان وإقامة النذور للأولياء، فيفسح له مجالا على شكل دائرة تكفي لأدائه الحركي والتمثيلي، وفي حين يتحلق حوله الحضور، يأخذ هو مكانه في مركز الحلقة واقفا أو مقرفصا، وذلك حسب متطلبات الأداء، الذي قد يؤديه بمفرده، وقد يرافقه في ذلك مساعد أو اثنان، يتبادلون فيما بينهم الرواية والعزف مستخدمين الرباب والقصبة والدف، ويصاحب العزف إنشاد المغازي، وهي قصص منظومة وملحنة يزاوج فيها الراوي بين

---

[1] - علولة، عبد القادر :" الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري " ترجمة بن العربي جمال ، مقدمة كتاب: من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر 1997، ص 11 .

الإنشاد والتفسير، وقد يضيف على ذلك فيستشهد ويعلق مستعينا بما أوتي من مواهب في التعبير بالكلمات والحركات، مستثمرا كل ما يحمله من مهارات خياله الإبداعي وقدرته على الأداء الدرامي، وهو في تقمصه لشخوص القصة يخلق مشاهد مسرحية يقوم فيها بدورين أو أكثر، مستخدما الحركة والحوار، زيادة على دوره الأساسي كراوية ومعلق على أحداث القصة وشخوصها، ويبرع بعض الرواة في استخدام العزف كعامل مساعد على تصعيد توتر المواقف الدرامية في القصة، وتصوير المشاهد القصصية، والإيحاء بالأجواء الداخلية والخارجية التي يعيش فيها الشخوص.[1]

لقد عرفت الجزائر كغيرها من البلدان العربية الإسلامية انتشارا واسعا لرواة الأقوال والقصص الشعبي، وهو القصص الذي قلما تخلو منه ذاكرة طفل من أطفال الوطن العربي، ولقد أتيح لي مشاهدة عروض المداحين[*]، حيث كانوا يقدمون لجمهورهم المتحلق حولهم عروضا تشمل عديد المحاور يحدد (بورايو، عبد الحميد) بعضها فيما يأتي :

1- القصص الديني المتعلق بميلاد الرسول – ص – ووفاته وبعض مراحل حياته .

2- قصص الزهد والصلاح .

3- قصص كرامات الأولياء الصالحين المؤسسين للطرق الدينية المنتشرة في مختلف مناطق الجزائر مثل سيدي عبد القادر الجيلالي.

4- المغازي والفتوحات الإسلامية، وهي قصص حربي يروي بطولات المسلمين في مواجهتهم للكفار والمشركين.

5- قصص الأمثولات وهو قصص وعظي أبطاله من الحيوانات كالجمل والغزالة التي تشتكي للأنبياء والأولياء الصالحين، من الظلم المسلط عليها من قبل الإنسان.

---

[1] - بورايو، عبد الحميد «رواية القصص الشعبي في الجزائر »، مجلة الرؤيا، ع 1، السنة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 1982، ص 21 .

[*] - لقد شاهدت عروض المداح - والذي نسميه أيضا القصاد - في السوق الأسبوعي لمدينة سيدي مزغيش بولاية سكيكدة طيلة حوالي عشر سنوات ابتداء من سنة 1970، وأذكر أن العرض كان يقدمه رجلان كفيفان من منطقة تمالوس، أحدهما يضرب على الدف ويدعى (عيسى) والثاني يعزف على آلة الكمانجة، ويدعى (بوالركايب)، لقد كنت وأنا تلميذ في مرحلة التعليم الإبتدائي شغوفا بحضور حلقة المداح والتمتع بعروضه الفنية .

6- قصص هزلية مثيرة للضحك بالاعتماد على عنصر المفارقة، تستمد عناصرها من المضامين السالفة الذكر.[1]

وقد لا يكتفي المداح بعرض ما تقدم من محاور، فيتجاوزها إلى تقديم مقطوعات غنائية أو موسيقية، بالإضافة إلى رواية الأشعار الشعبية مازجا بين نشاطه كراو للقصص الشعبي وبين نشاط القوال في رواية الشعر الشعبي، وربما يكون هذا ما أوقع نوعا من اللبس بين تسمية المداح وتسمية القوال عند كثير من الدارسين .

وتجدر الإشارة إلى أن المداحين[*] والقوالين في الجزائر قد قاموا بدور كبير في مقاومة الاستعمار الفرنسي، وذلك من خلال ربط الشعب بتاريخه العربي الإسلامي من جهة، ومن خلال تطعيمه بقيم المقاومة والبطولة بواسطة ما يعرضونه من المغازي " وهو شكل قصصي يؤديه الرواة المحترفون أداء دراميا من خلال إنشاد الشعر القصصي المصاحب بالعزف على الآلات الموسيقية التقليدية ...يطلق عليه رواته اسم (غزوات) و(غزي) ومفردها (غزوة) وهو يتناول وقائع الفتوحات الإسلامية، ويتغنى فيه الرواة ببطولات الفاتحين "[2]، " وقد تنبهت السلطة الفرنسية لما تمثله هذه القصص من خطر على كيانها، وما تؤديه من دور في إيقاظ الروح الوطنية، وغرس مبادئ المقاومة والثورة في نفوس الناس، فراحت تضيق الخناق على حملته من المداحين، وتفرض عليهم الرقابة وتحاسبهم على ما كانوا يؤدونه "[3]، ولم تكتف الإدارة الاستعمارية بذلك حيث "بلغ الأمر مداه باستصدار فرنسا عام 1955 لمرسوم يمنع حلقات المداحين، ويهددهم بالسجن أو النفي."[4]

---

[1] - بورايو، عبد الحميد : في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، ص 66 .

[*] - من بين المداحين الجزائريين المحترفين والمشهورين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، نذكر : الشيخ السايح من وادي سوف، ومحمد بن تواتي من بسكرة، أحمد بلحرمة من بريان، وبوطبل من الشلف، وبولطباق من الحدود المغربية .

ومن بين القوالين الجزائريين المشهورين نذكر : مصطفى بن إبراهيم، وعبد الله بن كريو، ولخضر بن خلوف، ومحمد بلخير .

- ينظر : بورايو، عبد الحميد : في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات) ص ص 70، 71.

[2] - بورايو، عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر 2007، ص 97 .

[3] - بورايو، عبد الحميد : « رواية القصص الشعبي في الجزائر »، مجلة الرؤيا، ع 1، السنة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 1982 ص 28 .

[4] - الأدرع، الشريف : بريخت والمسرح الجزائري ...، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر 2008، ص 58 .

إن الدارس لظاهرة المداح والحلقة، لا بد وأن يلاحظ توفرها على كل عناصر ومقومات العرض المسرحي، حتى وإن لم توجد هناك بناية مسرحية مخصوصة لاحتضان العرض بالمفهوم الغربي، لأن هذا الحاكي الشعبي قد كان في الحقيقة :" يحمل المسرح على كتفيه، إنه هو الذي يذهب إلى مكان العرض لا الجمهور، ثم يشكل من الفضاء الطبيعي فضاءه المسرحي...الذي يتحول أثناء العرض إلى فضاء مسرحي خاص ومحترم من قبل الجمهور، وعندما ينتهي العرض تختفي الخشبة ."[1]

لقد قام الفن المسرحي بالمنظور الأرسطي على ثلاثية التمثيل والتشخيص والفعل، وهي الثلاثية التي نلحظ حضورها الجلي في العرض الذي يقدمه المداح لجمهور الحلقة التي تحيط به، فهو لا يكتفي بسرد الحوادث التي يرويها ولكنه يعمد إلى محاكاتها، وتشخيص حركات أبطالها مجريا الحوار على ألسنتها بطريقة فنية، ولعله من المفيد الإقرار هنا – بما يخلص إليه (بن تميم، علي) - بأن التراث العربي الإسلامي قد خلا من وجود المصطلحات الدالة على الظاهرة الدرامية مثلما هي معروفة في المسرح الإغريقي والأوروبي كمصطلح الممثل ومصطلح الدراما، لكن حركة النقد المسرحي العربي قد وجدت في مصطلح الحكاية* ما يشير إلى عدد من الأداءات الدالة على مختلف فنون الفرجة الشعبية في التراث العربي الإسلامي، ثم تراجع مصطلح الحكاية ليحل محله مصطلح اللعب الذي استطاع أن يعبر عن الأداء (اللعب) وعن المؤدين (اللعابون) وعن مكان الأداء (الملعب).[2]

و لذلك نجد أن شكل الحلقة المترتبة عن نشاط المداح أو القوال قد فرض استخدام مصطلح (مسرح اللعبة) كبديل (لمسرح العلبة) أي المسرح الأوروبي المعروف بمسرح الطريقة الإيطالية والذي ورث تقاليده عن المسرح اليوناني بقواعده الأرسطية والموسوم بكون العرض فيه يجري داخل علبة، والعلبة هنا تعني الخشبة بجدرانها الأربعة، ثلاثة منها حقيقية، والرابع حائط "وهمي ممتد على طول خط الستارة الأمامية . ومن خلال هذا الحائط (المتخيل)، يشاهد المتفرجون الأحداث

---

[1]- youssef rachid haddad :art du compteur, art de l'acteur, art du spectacle . op. cit. p25.

* - تدل مادة (حكى) في لسان العرب، على التمثيل والأداء، (الحكاية) كقولك : حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثله، وقلت مثله .

- ينظر : ابن تميم، علي : السرد والظاهرة الدرامية ...، ص 36 .

[2] - ابن تميم، علي : السرد والظاهرة الدرامية ...، ص ص 278، 279 .

الممثلة على المسرح كما لو أنها نسخة من الحياة – أي أن التمثيل ينبغي أن يجري بمعزل عن المتفرجين، المفترض عدم وجودهم . ومن ثم يتولد الإحساس الإيهامي بالواقع ."[1] وإذا كان (مسرح العلبة) يقوم على تفعيل عنصر الإيهام هذا،، فإن (مسرح اللعبة)،يقوم على تكسير الإيهام من خلال تحطيم هذا الجدار الفاصل بين الممثلين – اللاعبين، وبين المتفرجين المتحلقين والمشاركين بطريقة أو أخرى في تأسيس اللعبة المسرحية وتفعيلها والاندماج فيها .

وعلى الرغم من غياب الديكور التجسيدي داخل الحلقة، إلا أن المداح يبدع في (اللعب) أي التمثيل باستعمال وسائل يديوية بسيطة مثل العصا أو الحبل أو الدف أو آلة الكمانجة لتساعده على تشخيص المشاهد، وتبقى الكلمات هي المادة الأساسية للتعبير بمساعدة حركات اليدين والرجلين وتقاسيم الوجه وتغيير الطبقات الصوتية وإلقاء الأناشيد مصحوبة بنقرات الدف أو اللحن الموسيقي،حيث يصف (حداد، يوسف رشيد) تلك اللغة الحركية بقوله: "إنه يقدم الشخصيات كما هي ويصف حركاتها وسكناتها... حتى إننا لا نستطيع إدراكها إلا بالاستماع الجيد للحاكي الذي يعطي لكل شخصية صوتها وميزتها، ويسجل توقفا زمنيا بين إجابات الشخصيتين مستعملا تنويع الطبقات الصوتية والحركات المختلفة... وعندما تكون المعركة دائرة بين بطلين معروفين لدى المتفرجين، فإن الحاكي يعمد إلى لفت الانتباه إلى ذلك، ومع كل تغيير للشخصية يغير صوته وعبارته ويسمى الذي يتكلم."[2]

إن نشاط القوال أو المداح وهو يقدم عرضه لجمهوره من الناس الملتفين حوله في شكل حلقة يكشف عن قدراته المسرحية العالية، فهو ممثل موهوب يمتلك مواهب وكفاءات فنية عالية، تمكنه من تقديم عرض مسرحي مكتمل العناصر والمقومات، من موضوع يتمثل في القصة الممثلة وطريقة عرضها بالانتقال بين ثنائية الحكي والتمثيل، باستعمال الكلمة والحوار الافتراضي والحركة والموسيقى، إضافة إلى توفر أحد أهم مقومات المسرح ألا وهو الجمهور ممثلا في تلك الحلقة من المتفرجين المندمجين في العرض والمشاركين في إقامته .

وإننا يمكن أن نميز في مسرح الحلقة بين ثلاثة أزمنة متداخلة هي :

---

[1] - حمادة، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 93 .

[2] - *youssef rachid haddad :art du compteur, art de l'acteur, art du spectacle . op. cit. p90 .*

1- زمن الفرجة، وهو الزمن الحاضر الذي يتصل فيه المداح بجمهور الحلقة، فيتحدث إليهم ويروي لهم قصة مضت وقائعها وانتهت، ويمكن له خلال ذلك الاتصال أن يقطع استمرار الحوادث التي يقصها، ليدخل مع الجمهور في مناقشات ومحاورات، ويطلب منهم المقابل ويجمع المال وتكون فيه عبارة "كان يا ما كان" هي المكرسة والسائدة كما أنه يستخدم السرد بضمير الشخص الثالث فهو يحكي عن آخرين وقعت لهم حوادث في الماضي.

2-زمن حوادث القصة، وهو الزمن الذي ينتقل فيه الخطاب من زمن الحلقة في الحاضر،إلى زمن القصة في الماضي، فيتقمص المداح شخصيات الحكاية ويحاول أداء حواراتها مستخدما ضمير الشخص الأول (أنا) فينقل المداح جمهوره إلى زمن القصة ويحاول تبصيرهم لا بما حدث، وإنما بما يحدث، مركزا على تفعيل عنصر الإيهام في نفوسهم، وتشكل هذه اللحظة قمة التجلي للظاهرة المسرحية في شكل الحلقة.

3-تداخل الزمنين، وذلك عندما يصبح المداح راويا وممثلا في الوقت نفسه، منتقلا من زمن الفرجة إلى زمن الوقائع، ومن هذا الأخير إلى الأول مستعملا كلمة عبارة (قاللو) أي (قال له) . ويمكن أن يستعيض المداح عن تداخل الأزمنة بتداخل الأصوات، وذلك في حالة وجود مساعد له، حيث يختار كل واحد منهما أحد الأزمنة، فإذا كان الأول راويا فإن الثاني يحاول تمثيل الشخصية، وقد يتناوبان على هذين الدورين فتغيب الشخصية ويحضر المداح، أو يغيب المداح وتحضر الشخصيات أو يحضران معا.

وسواء استخدمنا مصطلح المداح أو القوال، فإن شكل الحلقة يوجب حضور كل منهما، بوصفه بعدا سينوغرافيا، وعلاقة مميزة بين العرض والجمهور، إن لهذين الشخصيتين(المداح والقوال) حضورا كبيرا في التراث الشعبي الجزائري، بالإضافة إلى توظيفهما الفني في عديد التجارب المسرحية الجزائرية التي راهنت على البحث عن أشكال مسرحية في التراث، الأمر الذي من شأنه أن يكون بديلا محليا أو تراثيا للشكل المسرحي الغربي بقواعده الأرسطية المعروفة، ويعد المسرحي الجزائري عبد القادر علولة أحسن من راهن على تقديم تجربة مسرحية تراثية، من خلال توظيف المداح والقوال والحلقة بوصفها هيكلا مسرحيا متكاملا.

ج- توظيف القوال في المسرح الجزائري من خلال :

مسرحية (الأجواد)[1] لعلولة، عبد القادر، أو التجربة الإبداعية الأصيلة للمسرح الجزائري

تعد مسرحية (الأجواد) للفنان عبد القادر علولة بوصفه مؤلفا ومخرجا لها، من أهم الإبداعات المسرحية الجزائرية، التي حاولت تجاوز نمطية المسرح الأوروبي، وذلك بمراهنتها على توظيف أحد أبرز أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري، ونعني به شكل القوال . لقد قدمت هذه المسرحية– كما يذكر (مباركي، بوعلام) – من قبل مسرح وهران الجهوي في سبتمبر 1985، وبمجرد عرضها تحصلت في العام نفسه على جائزتين متتاليتين، هما : جائزة أحسن تمثيل[*] بمهرجان قرطاج الدولي بتونس، ثم جائزة أحسن نص وأحسن عرض في المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة، كما نالت جائزة أحسن عرض متكامل في الملتقى الأول للمسرح العربي بالقاهرة عام 1994.[2]

ومن المؤكد أن لمثل هذه التتويجات المتتالية دلالاتها المتعلقة بالسمو الفني لهذه المسرحية، التي كثيرا ما وصفت بكونها علامة فارقة في (الريبيرتوار) المسرحي الجزائري منذ نشأته وإلى اليوم. وقد لا يختلف باحثان في أن تجربة عبد القادر علولة المسرحية ذاتها قد بلغت قمة نضجها الإبداعي في مسرحية (الأجواد) بالذات، وأن أهم ظاهرة فنية لفتت انتباه النقاد في هذه التجربة هي حسن توظيف أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي عموما، وتوظيف القوال على وجه الخصوص .

يقول عبد القادر علولة في تقديمه لهذه المسرحية :" فيما يتعلق بعنوان (الأجواد)، إنه يعني بالمعنى الأولي والحرفي الكرماء . فهو يلخص بالنسبة لي، إلى حد ما، الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية . هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية، أو بالأحرى، بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء . إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم . تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء و(المحقورون) والذين لا نكاد نلحظهم بالجود. وكيف يتكلفون، بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة، بالمشاكل الكبرى

---

[1] - علولة، عبد القادر : من مسرحيات علولة (الأقوال ،الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر 1997.

[*] - كانت جائزة أحسن تمثيل من نصيب الفنان القدير (سيراط بومدين) – رحمه الله – .

[2] - مباركي، بوعلام : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001، ص 87 .

للمجتمع، طبعا ضمن حدودهم. أما فيما يخص البناء العام، فإن المسرحية تضم ثلاثة مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات . ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه : (العناصر الأساسية للمضمون) عن طريق أنصال خلفية ."[1]

إن مسرحية (الأجواد)* تراهن على إبراز عديد القيم الأساسية للمجتمع، من خلال تشخيصها في ثلاث لوحات سلوكية لشخصيات هامشية، لكنها إيجابية خيرة، تجسد النموذج الحي والقابل للاقتداء في التضحية والتضامن، تعرضها المسرحية بأسلوب فني استخدم فيه عبد القادر علولة السرد بتوظيف القوال ممهدا للحوادث، ومعلقا عليها، وراويا لبعضها، ورابطا بين اللوحات بالكلمة المعبرة، كما استخدم حركة الفعل الدرامي في مواقف الحوار أو مناجاة الشخصية لنفسها، إضافة إلى استخدام الأغنية الشعبية لتفعيل التأثير في المتلقي .

تعرض المسرحية في لوحتها الأولى معاناة العمال البسطاء، فتختار لذلك شخصيتين، تتمثل الأولى في عامل نظافة، يدعى (علال الزبال) الذي يزيل القمامة، ويكنس الأوساخ من الشوارع والساحات العامة بكل تفان وإخلاص ومحبة لعمله وللناس، فلا يضجر ولا يتذمر، بل نراه وهو يزيل تلك الأوساخ، يفضح السلع المغشوشة ويطالب بخفض الأسعار حتى تكون في متناول ذوي الدخل الضعيف، كما لا يتردد في كشف دعمه للقطاع العام بمواجهة بعبع القطاع الخاص، إضافة إلى كونه لا يتوانى عن إعلان تضامنه مع الفقراء والبسطاء، ويسعد بانتمائه الصادق إليهم، وذلك انطلاقا من وعيه الطبقي بشرف الشريحة التي يمثلها معهم .

غير أن اللافت للنظر هو أن المسرحية لا تقدم لنا شخصية (علال الزبال) من خلال موقف صراعي مع آخرين يتطلب الحركة والحوار كما هو معروف في تقاليد الدراما، ولكنها – المسرحية – توظف القوال وتكشف عن أبعاد شخصية (علال الزبال) من خلال عرض سردي مكتوب بأسلوب الشعر الشعبي القابل للإلقاء والغناء يؤديه القوال :

---

[1] - علولة، عبد القادر : من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد وترجمته إنعام بيوض، ص ص 234، 235 .

* - الأجواد : من الجود أي الكرم ، جمعها أجاود ومفردها جواد .

" علال الزبال ناشط ماهر في المكناس .
حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس .
باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس. "[1]

أما الشخصية الثانية التي تعرضها المسرحية في هذه اللوحة الأولى، فتتمثل في (الربوحي الحبيب) الذي يعمل حدادا في ورشة البلدية، ولكن بساطة عمله وموقعه الاجتماعي، لا تمنعانه من المشاركة فيما يخدم المصلحة العامة للمجتمع، ومن ذلك محاولته إنقاذ حيوانات الحديقة العامة للمدينة من الإهمال والجوع، وبعد فشله في إقناع مسؤولي البلدية بالاهتمام أكثر بتلك الحيوانات، يتطوع (الربوحي الحبيب) رفقة شباب الحي الشعبي الذي يسكنه، فيتسلل ليلا تحت حراستهم، ويتولى إطعام الحيوانات بنفسه بما يجود به الناس من طعام، وبموازاة تحسن أحوال الحديقة وعودة الصحة والنشاط إلى حيواناتها، يكشف حارسها الليلي بعدما تعرف أخيرا على فاعل الخير تحت جنح الظلام (الربوحي الحبيب)، أن بعض مسؤولي البلدية كانوا يختلسون المال من الميزانية الموجهة لتربية حيوانات الحديقة، في حين أن بعضهم الآخر كان يسرق الطعام المخصص لتلك الحيوانات البائسة.

والملاحظ أن السرد يطغى هنا أيضا على أسلوب المسرحية في تقديمها لهذه الشخصية سواء على لسان القوالين، أو على لسان الشخصيات نفسها، مثل هذا المقتطف الذي يحاول رسم أبعاد شخصية (الربوحي الحبيب):

" الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية . في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على الستين . في القامة قصير شوية . السندان والمطرقة خلاو فيه المارة . لونه أسمر بلوطي . وسنيه واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين . شعره أشهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعرة ..."[2]

---

[1] - علولة، عبد القادر : الأجواد، ص 79.

[2] - المصدر نفسه، ص 82 .

وكذلك هذا المقتطف الذي يصور قرار (الربوحي الحبيب) التكفل بحيوانات الحديقة رفقة شباب الحي، وذلك بعدما سردت علينا المسرحية مساعيه الشاقة والخائبة مع مسؤولي البلدية :

" في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب موقف ودبر على حل للنجدة نظم حلقة تضامنية ودخل معاه شبان الحي في العملية . عادو كل يوم وقت المغرب يلموا كل ما يحصلوا عليه من مأكولات : لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية، وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة . أكثر من شهر وهو يجيبلهم في الماكلة في المهمة داخل الجنان يتلزم عليه يجري ويتخبا من وراء الشجر خوفا . إذا العساس اللي يبات يحضي يلقفه وتفشل الحركة . الحيوان والفو الربوحي الحبيب، عادو يحبوه ويشموا ريحته من بعيد، عادوا كل ما يوصلهم يفرحوا بيه أحسن رحاب ..."[1]

إن السرد ليطغى حتى إننا لا نكاد نجد موقفا تتناغم فيه الحركة مع الحوار، سوى في موقف لقاء حارس الحديقة (العساس) مع (الربوحي الحبيب)، وهو حوار لا يخلو هو الآخر من حضور السرد، خاصة عندما يتولى (العساس) سرد تداعيات قضية إطعام الحيوانات على مستوى مصالح البلدية ويكشف لزميله (الربوحي الحبيب) الاختلاسات التي وقعت بخصوص هذه القضية .

ومن الواضح أن عبد القادر علولة قد قصد من خلال شخصية (الربوحي الحبيب) تقديم نموذج إيجابي خير آخر، يعاضد به شخصية (علال الزبال) في تكفل البسطاء بإيجاد حلول إيجابية للمشاكل العامة للمجتمع .

أما في اللوحة الثانية، فإن المسرحية تعرض على لسان (القوال) وبأسلوب يتناغم فيه الشعر والغناء معاناة (قدور) اليومية، إنه بناء يعمل بعيدا عن عائلته التي يشتاق إليها كثيرا، وخاصة ابنته (مريم) التي من شدة نأيه عنها فقدت إحساسها بأبوته وصارت تناديه (عمي)، وهو ما زاد في ألمه، وإحساسه بالظلم الاجتماعي، فهو يشيد السكنات والمباني في حين أن أسرته تقيم في مسكن مهدد بالانهيار، ومع ذلك يبدي (قدور) وزوجته (فطيمة) صبرا وقناعة فيداريان الألم بالأمل، ويمنيان النفس بغد أفضل :

---

[1] - علولة، عبد القادر : الأجواد، ص 85 .

" ابني وعلا، كب جهده في البغلي والياجور.
ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور.
وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور.
في خاطره طعيمة وحنان مراته فطيمة.
قال : نشوف أولادي نمحي التعب نفاجي الغمة .
نغطس في الجو الأهلي نشرب جغيمة .
طالت المسافة نسف طويل ما قال كلمة .
باقي يفكر في الصغيرة بنته مريمة .
اللي تنساه تنادي له عمي كاليتيمة.
بالحلوة يجلبها يدوب لها الحشمة . "[1]

كما تصور المسرحية في هذه اللوحة الثانية قيمة التضحية الجسيمة والصداقة المؤثرة التي تجمع بين عاملين بسيطين بإحدى الثانويات وهما (عكلي) و(منور)، حيث يقرر الأول إهداء هيكله العظمي بعد وفاته للثانوية، ويوصي صديقه الحميم (منور) بالحرص على تطبيق هذه الوصية وهو ما نراه مجسدا على الخشبة، عندما يلبي (منور) -مثل كل مرة- دعوة (المعلمة) وهي أستاذة مادة العلوم الطبيعية بإحضار الهيكل العظمي لصديقه (عكلي) إلى القسم حتى يتم شرح درس: (مكونات الهيكل العظمي) للتلاميذ من خلاله، فيتقاطع خطان في هذا الموقف الدرامي الأول سردي يتجه نحو الماضي من خلال استرجاع (منور) ذكريات صداقته الحميمة مع (عكلي) باستخدام ما يسمى بتقنية (الفلاش باك)، والثاني حواري يترجم أفعال (المعلمة) وهي تشرح الدرس لتلاميذها، ويتقاطع الخطان فيتداخل ما هو علمي صرف على لسان (المعلمة) مع ما هو حياتي على لسان (منور)، لتشخص المسرحية من خلال كل ذلك قيمتي التضحية والصداقة في أنصع صورهما المؤثرتين .

" كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة صحبة متينة رابطتهم حد ما يدس على خوه، واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر .

---

[1] - علولة، عبد القادر : الأجواد، ص 102.

كانت بين عكلي ومنور مودة حلوة، محبة قلبية صافية، ما قادر الغير يشيطن بيناهم ويخلوضها . يتناقشوا ويتناقذوا صح ولكن عمرهم ولا يتنايفوا. كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة . عكلي رحمه الله توفى هذوا عشر سنين فايته ورغم هذا من شق الموت باقية رابطتهم علاقة حية..."[1]

وتقدم المسرحية في لوحتها الثالثة والأخيرة صورا من الخير المطلق تعكسه جوانب من حياة ثلاث شخصيات من عامة الناس، تعرضها اللوحة بشكل متلاحق، فكانت البداية بشخصية (المنصور) وهو عامل أحيل على التقاعد، فحزن كثيرا على فراق آلته الميكانيكية التي ألفها وألفته بعدما عاشرها طويلا حتى أكلت سنوات عمره، فنراه يناجيها ويبكي فراقها ويوصي بضرورة الحفاظ عليها، ثم تشخص اللوحة جانبا من معاناة (جلول الفهايمي) العامل بمصلحة حفظ الجثث بالمستشفى، فتصور سعيه الصادق في خدمة المصلحة العامة للمجتمع، كما تصور كفاحه المرير لفضح السلوكات والأساليب البيروقراطية التي تحول دون انتصار سياسة الطب المجاني، وهو الكفاح الذي عرضه لعقوبات مهنية من قبل مسؤوليه، فصار (جلول الفهايمي) رجلا عصبيا يعاني صراعا داخليا بين واجبه في الإخلاص لعمله ولمصلحة المجتمع، وبين ضغوطات مسؤوليه الذين يحاولون إلزامه بالكف عن إثارة النقائص وتوجيه الانتقادات، لكن (جلول الفهايمي) لم يعد قادرا على الصمت خاصة بعدما بلغ الإهمال قمته إثر اكتشافه رجلا حيا داخل ثلاجة غرفة مصلحة حفظ الجثث :

" أنا الفهايمي ما نسواش ..أنا متالبني الهم ..عندهم الحق اللي يسبوني ..عندهم الحق اللي مسميني الفضولي ..لو كان راني عايش في بلاد اخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر ..لو كان راهم حكموا علي بالإعدام .. ما نسواش أنا ..يلزمني السوط ..السوط ..اللكوط .. هراوة زبوج هذي هي بالقلبوزة واجبد أعطيه السوط على الظهر الاكتاف لجناب ..المقعد والركايب ..نستهل السقلة في الفم ..جلول الفهايمي بلية ..آفة ..اجتماعية ..اربطوا جلول

[1] - علولة، عبد القادر : الأجواد ، ص 104.

الفهايمي أقتلوه ..علاش مخليني حي ؟ ..خيطوا لي فمي واقطعوا لي نفي تنجحوا ..والسوط ..السوط ..السوط."[1]

و في الختام تعرض المسرحية معاناة (سكينة) وهي عاملة في مصنع للأحذية، تصاب بالشلل من جراء قسوة ظروف العمل، فتضطر إلى التخلي عن عملها وسط حزن شديد ألم بزملائها الذين يحبونها كثيرا وينعتونها بعبارة (جوهرة المصنع) :

" جوهرة المصنع سكينة المسكينة
زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها
ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية
هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى
سموم اللصيقة هما أسباب البلية
جوهرة المصنع سكينة المسكينة "[2]

إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها حول مضمون مسرحية (الأجواد) تتمثل فيما ذكره (فارس، نور الدين) حيث لاحظ أن بناءها العام ينوء بتكديس المواضيع والأحداث والمواقف، في ظل غياب التكثيف والتركيز المطلوب في فن الدراما عموما .[3]

فالدارس للمسرحية يجدها بالفعل جدارية تمثل قيم الخير في حياة الجماهير الكادحة مثلما وصفها صاحبها، لكنها جدارية واسعة جدا، حتى إنها قد تكون أوسع من مد العين والبصر.و إننا نعتقد أن الأسلوب السردي بتوظيف (القوال) الذي اعتمده عبد القادر علولة في صوغ مضمون (الأجواد)، قد جاء استجابة لاتساع الجدارية وغناها بالمعاني، ذلك أن هذه المسرحية " لا تستمد قيمتها من موضوعها وحده، بل من مستواها الفني كذلك، وما أضافه الكاتب من تجديد على مستوى الشكل والمضمون، بحيث يمتزجان في بناء فني متكامل."[4]

---

[1] -علولة، عبد القادر : الأجواد، ص ص 132، 133.
[2] - المصدر نفسه ، ص 149.
[3] - فارس، نور الدين : " الأجواد بين الدراما والسرد – الحلقة الأولى "، جريدة المساء (الجزائر) العدد 867 ليوم 07/14/ 1988.
[4] - - مباركي، بوعلام : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001، ص 97 .

لقد أعاب (فارس، نور الدين)على مسرحية (الأجواد) طغيان السرد في أسلوبها على حساب الفعل والحوار، ورأى أن هذا السرد قد وفر لها إمكانيات روائية كبيرة، ولكن السرد جعل مضمونها تقريريا وصفيا سكونيا مجردا من العناصر الجدلية – الفعل والفعل النقيض والصراع والانتقاء – فالشخصية السردية في المسرحية – حسب رأيه- لم تتشكل وتتبلور من خلال ما تمارسه من أفعال ومواقف عيانية سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري وارتباطاتها الإنسانية بالأخرى، إنما شكلت على لسان الراوي بصورة وصفية إخبارية حرمت المتلقي من أسباب التعرف عليها وهي في حالة حضور يتجسد من خلال الفعل والحركة.[1]

ومن الواضح أن هذا الرأي الذي خلص إليه (فارس نور الدين) قد انطلق في مقاربته للمسرحية من خلال مفاهيم المسرح الأرسطي القائمة على تقديس التمثيل والتشخيص والفعل، في حين أن التجربة المسرحية التي تعرضها (الأجواد) تقوم أساسا على محاولة تخطي المفاهيم الأرسطية للمسرح، والمراهنة على تقديم شكل أو منظور مسرحي جديد يحاول الاستفادة من أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي وهو ما لم يكن مهتما به في دراسات السابقين . ولذلك نعتقد أن مفاتيح المفاهيم الأرسطية للظاهرة المسرحية لا تصلح لفك الشفرات الجمالية لمسرحية (الأجواد) ذلك أن الأمر هنا – كما يوضحه عبد القادر علولة – لا يتعلق بمسرح يكرس تشخيص الحركة المرئية والخطية وما ينجر عن ذلك من إيهام، بل يتعلق بمسرح سردي يتجسد فيه الفعل المسرحي في الفعل المنطوق، بحيث يتزامن فعل الكلام مع الكلام في حالة فعل، بهدف تمكين الخطاب المسرحي من تحريك القدرات السماعية والتخيلية للمتلقي، فيبدع هو الآخر عرضه انطلاقا مما يراه ويسمعه، إنه ليس مسرحا إذاعيا، ولكنه مسرح يقدم - إلى جانب التمثيل الجسدي والحركي للحكاية - سنفونية من الألوان الصوتية تبهج النظر وتشنف الآذان .[2]

إن المنظور المسرحي الذي قدمه عبد القادر علولة في مسرحية (الأجواد) وقبلها في مسرحية (الأقوال) وبعدها في (اللثام)، لم يكن خيارا جماليا وليد مختبرات تنظيرية مسرحية، بل جاء استجابة لردود أفعال المتفرجين إزاء العروض المسرحية التي كان يقدمها لهم، وفي هذا المجال يقول علولة :

---

[1] - فارس، نور الدين : " الأجواد بين الدراما والسرد – الحلقة الثانية "، جريدة المساء (الجزائر) العدد 874 ليوم 1988/07/22 .

[2] - علولة، عبد القادر : من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد، وترجمته إنعام بيوض، ص-ص 234 - 238 .

"نبهتنا تجربة عرض مسرحية المائدة سنة 1972 إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب ببنيات مسرحية أخرى. لقد انطلقنا بالمسرحية بديكور ضخم وعرضناها في مختلف التعاونيات الزراعية، ولاحظنا أن الجمهور يحيط بفضاء العرض، ويشكل حلقة بصفة طبيعية ورويدا رويدا بدأنا في حذف أجزاء الديكور حتى يتسنى لكل المتفرجين مشاهدة العرض وهو ما أدى إلى تغيير شكل اللعب والتمثيل نظرا لوجود فضاء جديد، أضف إلى ذلك أننا كنا ننظم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أن المتفرج يتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرر حوار الممثلين والمشاهد بدقة. هناك طاقات سمع حية وذاكرة شفوية.ولما خضنا تجربة اللاديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر مما يشاهده. ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور."[1]

ونستنتج مما تقدم أن المسرح – مثل كل الفنون – خطاب ليس بمقدوره إغفال طبيعة المتلقي،بكل ما تحمله هذه الطبيعة من ملامح ثقافية وحضارية ونفسية، حتى لكأن عبد القادر علولة في مسرحية (الأجواد) ما زاد على أن أنصت بعمق لطبيعة المتلقي، فلبى طلبه واهتدى إلى منظور مسرحي جديد لم يكن من وحي النظرية بقدر ما كان من وحي التجربة .

لقد لاحظ عبد القادر علولة بأن المسرح الغربي يخاطب في المقام الأول حاسة البصر بالحركة والفعل وما ينجر عنهما من تمثيل وديكور، ثم تأتي في المقام الثاني حاسة السمع بالحوار والمؤثرات الصوتية، في حين أنه – علولة – قد لاحظ بأن طبيعة المتفرج الجزائري وربما العربي عموما تعطي الأولوية لحاسة السمع قبل حاسة البصر، فهي من خلال السمع تحرك طاقاتها التخيلية والتصورية، فلا تحتاج إلى تشخيص التفاصيل بدقة، قدر حاجتها إلى الكلمة الموحية بتلك التفاصيل، حيث يمكن عرضها بصفة تجريدية دون مبالغة في التشخيص الحرفي، ومن هنا كان التوجه نحو المسرح السردي بتوظيف القوال كبديل للمسرح الحركي الأرسطي .

لقد نهض (القوال) في مسرحية (الأجواد) بمجموعة من الوظائف الدرامية يمكن إبراز بعضها فيما يأتي :

- تقديم الشخصية المسرحية ووصف أبعادها الجسدية والاجتماعية والنفسية .

---

[1] - حوار أجريناه مع عبد القادر علولة، جريدة النصر (الجزائر)، عدد 4820، ليوم 13 ماي 1989.

- استحضار ماضي الشخصية، وعرضه على المتلقي لمساعدته على استيعاب حاضر الشخصية وما تواجهه من صراع، مثلما رأينا ذلك في لوحة (عكلي ومنور) .

- استعاذة الحوادث الكبرى التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح، والاكتفاء بسردها على الأسماع، وهنا يلتقي دور (القوال) مع دور (الجوقة) في المسرح اليوناني.

- الربط بين الحوادث والمواقف الدرامية لتمتين البناء الهندسي العام للمسرحية .

-تقديم الاستطرادات الجميلة المناسبة للتعليق على الحوادث.

- إلقاء الأشعار والأغاني الشعبية المؤثرة ذات العلاقة المباشرة بالشخصية والحوادث التي تواجهها .

- تمثيل دور الشخصية المسرحية بغرض تكسير الإيهام وتحسيس المتلقي بأن ما يراه ويسمعه ليس حقيقة ولكنه مجرد تمثيل، وهو الرهان الذي حرص عليه المسرح الملحمي البريختي في مواجهة المسرح الأرسطي .

ومهما تعددت الوظائف الدرامية للقوال، فإننا نعتقد أن أهم وظيفة درامية قام بها في مسرحية (الأجواد) هي أنه منح كاتبها ومخرجها عبد القادر علولة فرصة بناء مسرحيته وفق منظور مسرحي جديد قوامه اللعبة بالسرد والحركة في مواجهة مسرح العلبة الأرسطي القائم على الحركة والإيهام.

وصفوة القول فإن مسرحية (الأجواد) قد أثارت نقاشا واسعا بين مؤيد ومعارض، حيث نجد (مباركي، بوعلام) يرى في شكلها قالبا مسرحيا جزائريا خاصا، حاول علولة من خلاله أن يرقى به إلى مستوى المسرح العالمي.[1]، في حين نجد بالمقابل من يرى أن هذه المسرحية ذات بناء مترهل حيث طغى الجانب السردي الإخباري فيها على الجانب الدرامي الحركي.[2] غير أن صاحب هذا الرأي نفسه يتدارك موقفه ليعترف في النهاية بأن هذه المسرحية " تصطف إلى جوار

---

[1] - مباركي، بوعلام : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001، ص 75.

[2] - فارس، نور الدين : " الأجواد بين الدراما والسرد – الحلقة الثانية "، جريدة المساء (الجزائر) العدد 874 ليوم 1988/07/22.

الأعمال المهمة والمتميزة في مسيرة المسرح الجزائري "[1]، كما نشير إلى ما ذكره (الأدرع، الشريف) من أن مسرح عبد القادر علولة يشكل محاولة أصيلة لإبداع كتابة مشهدية جزائرية.[2]

إن عبد القادر علولة قد عشق التراث، وبقدر ما التزم في مضمون مسرحية (الأجواد) بقضايا الطبقات الشعبية البسيطة من المجتمع، بقدر ما كان التزامه في بنائها بتوظيف التراث الشعبي، وبذلك يكون منظوره المسرحي بالمراهنة على (القوال) نتيجة حتمية لالتزاماته المضمونية والفنية على حد السواء، ومحاولة منه في البحث عن مسرح جزائري أصيل يراعي طبيعة المتلقي ويستجيب لحاجاته الاجتماعية وميولا ته الثقافية . وفي كل الأحوال فإننا لا نزعم قدرة مسرحية (الأجواد) أو غيرها من المسرحيات الجزائرية والعربية التي راهنت على تأصيل المسرح العربي، من خلال تجريب أشكال التعبير المسرحي في التراث – لا نزعم قدرتها – على تقديم تجربة مسرحية ناجحة يمكن أن تكون نموذجا حيا يتخذ بديلا للمسرح الأوروبي، ولكننا نزعم في مقابل ذلك أن مسرحية (الأجواد) هي – على الأقل - من التجارب المسرحية الناجحة في الجزائر والوطن العربي، في مجال الرهان على تأصيل المسرح العربي، حتى وإن كان هذا التأصيل قد تم داخل فضاء المسرح الأوروبي نفسه.

---

[1] - فارس، نور الدين : " الأجواد بين الدراما والسرد – الحلقة الثانية ".

[2] - الأدرع، الشريف : بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي) مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر 2008، ص 137 .

د - الخلاصة :

لقد شكلت قضية الظواهر المسرحية في التراث الجزائري والعربي الإسلامي بوجه عام موضوع بحث نهض به المبدعون والنقاد المسرحيون مبكرا أي منذ نشأة فن المسرح بمفهومه الأوروبي في البلاد العربية، حيث لاحظنا اتجاه المسرحيين في أعمالهم نحو توظيف تلك الظواهر، في حين اتجه الدارسون والباحثون نحو دراستها واستخراج ما فيها من قيم درامية، ضمن مسعى عام يهدف إلى تأصيل الفن المسرحي من خلال أعمال مسرحية مدعومة بطروحات نظرية .

وإذا كنا نعرف أن المسرح الجزائري منذ نشأته، قد كان شعبيا، وهو ما جعله من أكثر المسارح العربية ارتباطا بالمضامين وبالأشكال التراثية لأسباب يتعلق بعضها بمقاومة الاستعمار الفرنسي، فإن هذا المسرح وضمن مسعاه العام في الدفاع عن الهوية، لم يغفل اهتمامه بالبحث عن أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي على وجه الخصوص، وتوظيفها في عديد التجارب المسرحية، على غرار ما نجد ذلك في أعمال عبد الرحمان ولد كاكي، وعبد القادر علولة، وكاتب ياسين وغيرهم.

وإن ما يمكن استنتاجه من خلال دراستنا لهذه القضية يتمثل فيما يأتي :

- ثراء التراث الشعبي الجزائري، والعربي الإسلامي بوجه عام بالكثير من الظواهر وأشكال التعبير المسرحي، التي من شأن دراستها وتمثلها واستلهامها، إعادة ترتيب أسئلة تاريخية المسرح العربي وبالتالي تصحيح نظرتنا نحو الظاهرة المسرحية في جوهرها وفي تجلياتها بعيدا عما يفرضه المنظور الغربي لفن المسرح .

- إن اشتغال المسرح الجزائري والعربي بموضوع البحث عن أشكال مسرحية في التراث قد تدرج من مستوى البحث عن هذه الأشكال، إلى مستوى توظيفها في أعمال مسرحية، ثم محاولة التنظير للمسرح العربي من خلالها، وعلى الرغم مما قيل بخصوص تقييم هذه التجربة، إلا أنها تظل تجربة فنية وبحثية موسومة بالجدية، تستحق التنويه والاستمرار .

- لقد أفرز توجه المسرحيين الجزائريين نحو توظيف أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي بروز عديد الظواهر المسرحية التي تكاد تكون مكتملة فنيا، مثل خيال الظل والقراقوز

والمداح والقوال والحلقة، وغيرها من الظواهر التي تم توظيفها في عديد التجارب المسرحية الجيدة والجديرة بالتعريف والدراسة والبحث .

- لقد أغنت تجربة المسرح الجزائري في توظيف الظواهر المسرحية في التراث – أغنت – الحركة المسرحية العربية بعديد القيم الجمالية المستنبطة من المخزون الدرامي لتلك الظواهر التراثية، مثل توظيف القوال أو ما يسمى بمسرح السرد التمثيلي، واستعمال الديكور التجريدي لا التجسيدي، والاهتمام بالمسموع أكثر من المرئي، وتشجيع المسرحيين على تخطي النمط الأرسطي للفن المسرحي .

إن هذه التجربة التي قامت على رفض النموذج الأوروبي للمسرح، وإن فشلت في القضاء على هيمنة المفاهيم الأرسطية للدراما، قد نجحت – على الأقل – في إثارة قلق الأسئلة، ونبهت إلى ما في التراث الشعبي من قيم جمالية وثيقة الصلة بالظاهرة المسرحية.

خاتمـــــة :

لقد حاولنا من خلال هذه الأطروحة دراسة موضوع توظيف التراث في المسرح الجزائري، وقد انتهى التحليل إلى نتائج تضمنتها الخلاصات التي أوردناها عند نهاية مباحث كل فصل، وفيما يأتي نكتفي باستخلاص أهم تلك النتائج في إيجاز :

- بما أن المسرح بطبيعته فن الناس والساحات، وبما أن التراث يشكل مصدرا أساسيا لمرجعية الأمة و هويتها ، و مصدرا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، فإن ذلك قد أدى إلى تفاعل المسرح كفن جماهيري مع التراث كمنتج ثقافي لصيق بروح الشعب، وإن الدارس لحركة المسرح الجزائري يكتشف أن حضور التراث في مختلف إنتاجاته قد كان كبيرا ومكثفا جدا، حتى إننا يمكن أن نزعم بأن المسرح قد كان أكثر الأشكال الفنية استحضارا للتراث وتعبيرا عنه و توظيفا له في تناول الواقع المعيش، بل إن ولادة المسرح الجزائري ما كانت لتتم لولا أن لجأ الرواد الأوائل إلى ينبوع التراث يغرفون منه ما يلبي حاجاتهم المضمونية والفنية، إضافة إلى أن هذا التراث قد ساعد المسرحيين على خلق نوع من الألفة بين المسرح والجمهور، الذي صعب عليه في بداية المحاولات التأسيسية الأولى قبول المسرح كشكل فني غريب عن الذوق العام، فكان التراث هو الوسيلة المثلى لجلب الجمهور وغرس الثقافة المسرحية في التربة الجزائرية .

- لقد ارتبط نشوء المسرح الجزائري منذ تجاربه التأسيسية الأولى في العشرينيات من القرن العشرين بالتوجه نحو استلهام التراث والاقتباس منه وتوظيفه، ذلك لأن هذا التوجه – فيما يبدو - قد كان يلبي حاجة الإنسان الجزائري إلى الشعور بشخصيته ووجوده في ظل استعمار سعى جاهدا إلى اجتثاث هويته وانتمائه .

و على الرغم من توظيف رواد المسرح الجزائري للتراث ، و على الرغم من تواصل ذلك التوظيف عبر مراحل إبداع النصوص المسرحية الجزائرية – فنحن نجد التراث موظفا في النصوص الرائدة منذ عشرينيات القرن العشرين ، و نجده موظفا أيضا لدى أجيال الشباب أوائل القرن الواحد و العشرين – إلا أن بدايات توظيف التراث في المسرح الجزائري قد اتسمت بالبساطة و

السطحية – في الغالب – بحكم ظروف الواقع الثقافي و ندرة المتابعات النقدية في الجزائر أوائل العقد الثالث من القرن العشرين .

غير أن المشروع التحرري الذي حملته الحركة الوطنية الجزائرية، والمشروع النهضوي الذي نافحت من أجله جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بعد تأسيسها سنة 1931، كل ذلك قد أنار فضاء الرؤية الفنية في مدى عيون المسرحيين الجزائريين، فتجلت أهمية التراث في كونه مصدرا أساسيا من مصادر الشخصية الوطنية ، فضلا عن أنها مصدرا من مصادر الإبداع، وقيمة ثابتة يرتكز عليها حاضر الأمة ومستقبلها، فمن خلال التراث يتم التعبير عن جذور الوجود الجزائري وشخصيته وهويته وانتمائه، انطلاقا من بناء جسور التواصل بين الماضي والمستقبل، فالمسرحيات التي وظفت التراث التاريخي أو الديني أو الشعبي كانت تتنازع الوعي النقدي بأهمية التراث فوظفته من أجل تحقيق أهداف متعددة سواء أكان ذلك في الموضوعات والمضامين، أم في مجال التعبير والأداء .

- لقد عمق الصراع ضد الاستعمار الفرنسي قضية التأكيد على ضرورة استرجاع الشخصية الوطنية للشعب الجزائري من خلال التأكيد على ملامح الهوية وترسيخ كيان الذات الجزائرية الأصيلة، فتجلى الاهتمام بالتراث وتوظيفه في المسرح انطلاقا من عدة أهداف سياسية واجتماعية وفنية متداخلة، لم تكتف باستلهام المضامين التراثية وتوظيفها، بل تعدته إلى محاولة تأصيل المسرح الجزائري من خلال استحضار أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي، واعتماد هذه الأشكال و القوالب المسرحية بوصفها بديلا أصيلا عن نموذج الشكل الغربي للمسرح، وهو التوجه الذي تجلى بوضوح في مسار المسرح الجزائري بعد الاستقلال، حيث تم تأسيس المسرح الوطني الجزائري وكذا المسارح الجهوية فيما بعد .

- لقد كان حضور التراث في المسرح الجزائري شاملا لمختلف أنواعه وتجلياته، غير أن حضور الأبعاد التاريخية والدينية والشعبية في هذا التراث، قد كان أكثر انتشارا وفاعلية، كما أن هذا الحضور قد توزع ليلبي حاجة المسرحيين إلى تحقيق عديد الأهداف المتوخاة من ذلك التوظيف، ولقد لاحظنا أن الأهداف السياسية من توظيف التراث قد استأثرت بحصة الأسد، لأسباب تتعلق بما كابده الشعب الجزائري على يد الاستعمار الفرنسي الذي سعى جاهدا إلى

تغييب الهوية الجزائرية ومحوها تماما، وهو ما جعل المسرح الجزائري ينهل من ينبوع التراث لينقذه من براثن التغييب والمحو من جهة، وليستعمله أداة في مقاومة الاستعمار من جهة ثانية .

- إن الشكل المسرحي الذي غلب على المسرحيات الجزائرية التي سعت إلى توظيف التراث في بعديه التاريخي والديني، هو المسرح الكلاسيكي بمميزاته التقليدية من احترام قانون الوحدات الثلاث، إلى استخدام اللغة الفصحى، مع الإشارة إلى أن هناك من حاول استخدام المسرح الشعري، غير أن هذه المحاولة لم تجد نضجها مسرحيا -و بخاصة عند أجيال ما قبل الاستقلال - و لم تكتمل بعد، فهي لا تعدو أن تكون شعرا مسرحيا أكثر من كونه مسرحا شعريا، كما أن رؤية المسرحيين في توظيفهم لذلك التراث قد اتسمت بالتباين عمقا وسطحية وقوة وضعفا .

- إن اشتغال المسرح الجزائري بموضوع البحث عن أشكال مسرحية في التراث قد أفـــرز بروز عديد الظواهر المسرحية التي تكاد تكون مكتملة فنيا، مثل شكل القوال والحلقـــة، وهـــو الشكل الذي تم توظيفه بنجاح في تجربة عبد القادر علولة بعد الاستقلال ،ولقد أغنـــت تجربـــة المسرح الجزائري في توظيف الظواهر المسرحية في التراث – أغنت – الحركة المســـرحية العربيـــة بعديد القيم الجمالية المستنبطة من المخزون الدرامي لتلك الظواهر التراثية، وإن هذه التجربة الـــتي قامت على رفض النموذج الأوروبي للمسرح و هو النموذج الوحيد ، خاصة و أنهـــا لم تكـــن تهدف إلى القضاء على هيمنة المفاهيم الأرسطية للدراما، لذلك فقد نجحت – على الأقـــل – في إثارة قلق الأسئلة، ونبهت إلى ما في التراث الشعبي في جذوره العميقة من قيم جمالية وثيقة الصلة بالظاهرة المسرحية.

الملاحـــــق

تتكون ملاحق هذه الأطروحة من العناصر الآتية :

أولا: تناولت في الملحق الأول السير الذاتية و العلمية لمعظم كتاب النصوص المسرحية التي تناولتها بالدراسة و التحليل في هذه الأطروحة ، فرتبتها وفق الترتيب (الألفبائي) لألقاب الكتاب .

ثانيا : ملخصات الأطروحة باللغة العربية و ترجمته إلى اللغتين : (الفرنسية و الانجليزية).

ثالثا: فهرس مكتبة الأطروحة (المصادر أولا) ثم المراجع باللغة العربية و الفرنسية ، ثم الرسائل الجامعية و المجلات و الدوريات و الجرائد ، ثم المواقع الإلكترونية .

رابعا : فهرس محتويات الأطروحة .

أولا : معجم الأعلام

الأدرع الشريف [1] : (1953 - ....)

هو من كتاب القصة القصيرة والمسرحية في الجزائر، ولد في 1953/03/07 بالوسط الجزائري، تلقى دراسته القاعدية بمسقط رأسه، ثم سافر إلى فرنسا وانتسب إلى جامعة السوربون بباريس حيث حصل منها على دبلوم الدراسات المعمقة تخصص الأدب المقارن، بعد عودته إلى أرض الوطن عمل صحفيا في القسم الثقافي لعدد من الجرائد والمجلات الوطنية منها مجلة الوحدة، كما عمل مديرا للثقافة بولاية أدرار، وهو الآن (2010) يعمل إطارا بوزارة الثقافة الجزائرية .

يتميز الأدرع الشريف بالعمل الجاد والنشاط الدؤوب سواء في مجال البحث الأكاديمي حيث حصل عام 2008على شهادة الماجستير من جامعة الجزائر عن بحث موسوم بعنوان: بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي) أو في مجال الكتابة الصحفية، حيث يكتب مقالا أسبوعيا بجريدة (صوت الأحرار)، وكذلك مجلات الإبداع المسرحي والقصصي، من مؤلفاته المنشورة :

- ما قبل البعد (مجموعة قصصية) ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1978 .
- صاحبة الحسن كله (مجموعة قصصية) ، الجزائر 1986.

جحا (مسرحية) جحا ، ط1 ، منشورات ANEP، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية IMAG، الجزائر 2004 .

- وجوه وأقنعة (مقالات) ، دار الحكمة ، الجزائر 2007 .
- هوامل الكلام (مقالات) منشورات البرزخ ، الجزائر 2007 .

1 - ينظر : فوغالي ، باديس : معجم القصاصين الجزائريين ، منشورات مخبر البحث في الدراسات الأدبية و الإنسانية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية 2005 ، ص 74 + خدوسي ، رابح و آخرون : موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين ، دار الحضارة ، الجزائر 2003 ، ص27 .

الجيلالي عبد الرحمان[1] (1908-....)

ينحدر عبد الرحمان بن الحاج محمد الجيلالي من أسرة موريسكية ميسورة الحال جاءت من الأندلس بعد طرد المسلمين منها في أواخر القرن 15م، واستقرت بالجزائر العاصمة حيث ولد مؤرخنا وكاتبنا يوم 9 نوفمبر 1908 بحي سانتوجين – المسمى اليوم(بولوغين).

افتتح الجيلالي حياته التعليمية بحفظ القرآن الكريم في الكتّاب بمدينة الجزائر ثم تلقى علوم اللغة والدين على يد عدة مشايخ كبار، كما تتلمذ على يد الشيخ عبد الحليم بن سماية والشيخ أبو القاسم الحفناوي بالجامع الكبير بالعاصمة، هذا الأخير كان وراء اهتمام عبد الرحمان الجيلالي بالتاريخ.

واصل عبد الرحمان الجيلالي تكوينه لوحده بطريقة عصامية، وذلك من خلال التردد على المكتبة الوطنية والإطلاع على كتبها، وكان يستعين بمحمد ابن أبي شنب كلما استعصى عليه الفهم، فارتبط معه بعلاقات وطيدة جعلته يخصص أول كتاب ينشره حول صديقه ابن أبي شنب في الذكرى الثالثة لوفاته أي عام 1932م، وكان بعنوان: (ذكرى الدكتور ابن أبي شنب)، ونشير إلى أن ابن أبي شنب قد توسط للجيلالي لدى السلطات الرسمية الفرنسية من أجل توظيفه كمجود بالجامع الجديد عام 1925م، وفي عام 1927 عين معلما بمدرسة الشبيبة الإسلامية فتعرف هناك على بعض شعراء الجزائر وكتابها ومصلحيها، وفي عام 1936م أسس جمعية (الهداية الإسلامية) في حي الرويسو (العناصر اليوم) بالعاصمة وأصبح مديرا لمدرسة الجمعية، وبعد سنوات عين مديرا لمدرسة التربية والتعليم بالمرادية عام 1942، لكن المقام لم يطل به في تلك المدرسة حيث طلب منه مدير القسم العربي لإذاعة الجزائر تقديم الأحاديث الدينية بها، فوضع بذلك أسس برنامجه المعروف بـــ (رأي الدين) الذي يرد على الاستشارات الدينية للمسلمين الجزائريين، والذي استمر على تقديمه دون أي انقطاع إلى غاية 1989، وإلى جانب ذلك مارس الجيلالي مهنة تدريس التربية الدينية للمسلمين بثانوية بيجو (الأمير عبد القادر اليوم) مند عام 1946 إلى أن أوقفت السلطات الاستعمارية تدريس هذه المادة، كما ركز جهوده على وضع مؤلفه القيم (تاريخ الجزائر

1 - ينظر : : بلقاسمي ، بوعلام ، و آخرون : موسوعة أعلام الجزائر 1954-1962، منشورات المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و ثورة أول نوفمبر 1954 ، الجزائر 2007 ، ص –ص : 138 – 142.

العام) والذي نشره عام 1953م، وقد تناول فيه تاريخ الجزائر مند فترة ما قبل التاريخ مرورا بمختلف العصور البربرية والرومانية وما بعد الفتح الإسلامي حتى الفترة المعاصرة.

وعند اندلاع الثورة المسلحة واصل الجيلالي تقديمه لبرنامجه الإذاعي (رأي الدين) كما كلفته جبهة التحرير الوطني - سريا - عام 1958 بمهمة قاض لها يفصل في مختلف القضايا التي تنشب بين المسلمين الجزائريين بعد ما أمرت قيادة الثورة بمقاطعة المحاكم الاستعمارية.

وبعد الاستقلال عمل الجيلالي أستاذا باحثا بالمتحف الوطني للآثار، كما عينته وزارة الشؤون الدينية عام 1976 مدرسا للفقه المالكي بمعهد تخريج الأئمة في بلدية مفتاح بالعاصمة، وفي عام 1983 أصبح يدرس مادة مصطلح الحديث بجامعة الجزائر.

شارك الجيلالي في كل ملتقيات الفكر الإسلامي التي كانت تنظم في مختلف المدن الجزائرية منذ عام 1968 حتى 1989، وألقى فيها محاضرات، كما حاضر في نادي (الترقي) أثناء العهد الاستعماري، كما حج عام 1964 وزار مصر والشام والقدس وتركيا وبعض البلدان الأوروبية.

نشر عبد الرحمان الجيلالي العديد من المقالات والدراسات في الكثير من الجرائد والمجلات، وهو يعد من ضمن الكتاب الأكثر إنتاجا في الجزائر ففي رصيده العديد من الكتب المطبوعة منها :

ذكرى الدكتور محمد بن أشنب عام 1932م - المطوف عام 1947 - المولد النبوي والهجرة (مسرحية) عام 1949 - تاريخ الجزائر العام (أربع أجزاء) عام 1953 - سكة الأمير عبد القادر عام 1966 - تاريخ المدن الثلاث (الجزائر-المدية-مليانة)- كتاب الحج إلى بيت الله الحرام عام 1985.

آل خليفة محمد العيد[1] (1904- 1979)

ولد محمد العيد حم علي خليفة المعروف بآل خليفة يوم 28 أوث 1904 بعين البيضاء ولاية أم البواقي في أسرة عريقة متدينة ميسورة الحال، وقد انتقلت عائلته من عين البيضاء لتستقر ببسكرة حيث تعلم مبادئ العربية والإسلام، ثم تابع دراسته في الزيتونة سنة 1921، حيث عمق تحصيله العلمي ثم عاد إلى بسكرة ونشر في الصحف والمجلات الوطنية : صدى الصحراء، والمنتقد، والشهاب، والإصلاح، دعي إلى العاصمة عام 1928 ليكلف بإدارة مدرسة الشبيبة الإسلامية الحرة مدة 12 سنة، ساهم في إنشاء جمعية العلماء، وكان شاعرها الفذ ومن رجالها البارزين، ونشر في جرائدها : البصائر، السنة، الشريعة، الصراط.

غادر العاصمة بعد الحرب العالمية الثانية عائدا إلى بسكرة وكان ذلك سنة 1940، فتولى الإدارة والتدريس في مدرسة التربية والتعليم بباتنة حتى عام 1947 لينتقل إلى مدرسة العرفان بعين مليلة من عام 1947 حتى عام 1956، وهو العام الذي ألقت فيه السلطات الاستعمارية القبض عليه بسبب دوره في التحريض على الثورة وجمع المال لصالحها، فأودع السجن بقسنطينة ثم أطلق سراحه في بداية الستينيات ليوضع تحت الإقامة الجبرية ببسكرة حتى استرجاع الجزائر استقلالها عام 1962 .

لقد أسهم محمد العيد آل خليفة خلال حياته في النهضة العلمية والأدبية والفكرية والإصلاحية في الجزائر، فقد كان معلما وعضوا بارزا في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ومحررا وشاعرا وكاتبا، غير أنه انطوى على نفسه بعد الاستقلال فلم يعرف له نشاط كبير غير أدائه فريضة الحج على نفقة الحكومة الجزائرية، والتنقل بين مسكن عائلته ببسكرة ومسكنه الخاص بباتنة، ولعل ذلك يعود إلى الوهن والشيخوخة والمرض الذي أصبح يعاني منه حتى وافته المنية في 31 جويلية عام 1979 ليدفن ببسكرة في جو مهيب حضرته عدة شخصيات رسمية وأدبية وعلمية .

---

1 - ينظر :- ابن سلامة ، الربعي ، و آخرون : موسوعة الشعر الجزائري ، ط2 ، المجلد الأول ، دار الهدى عين مليلة ، الجزائر 2009 ، ص512 .

و ينظر أيضا : - مرتاض ، عبد الملك : معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر 2007 ، ص – ص 139 – 145.

ترك محمد العيد شعرا غزيرا و بعض المقالات النثرية ، إضافة إلى مسرحية شعرية عنوانها (بلال بن رباح)، ولقد تكرمت وزارة التربية الوطنية عام 1967فأمرت - حين كان أحمد طالب الإبراهيمي على رأس الوزارة - بجمع بعض أشعاره وطبعها في ديوان بعنوان (ديوان محمد العيد محمد علي خليفة) يضم 250 قصيدة .و يعد محمد العيد من أبرز شعراء الجزائر حتى أنه لقب بأمير شعراء الجزائر، وشاعر الجزائر الحديثة، ولقد كتب محمد البشير الإبراهيمي يوما عنه فرأى أن محمدا العيد " شاعر مستكمل الأدوات، خصيب الذهن، رحب الخيال، متسع جوانب الفكر، طائر اللمحة، مشرق الديباجة، متين التركيب، فحل الأسلوب، فخم الألفاظ، محكم النسج ملتحمه، مترقرق القوافي، لبق في تصريف الألفاظ وتتريلها في مواضعها، بصير باستعمالات البلغاء، فقيه محقق في مفردات اللغة علما وعملا، وقاف عند حدود القواعد العلمية، محترم للأوضاع الصحيحة في علوم اللغة كلها ، لا تقف في شعره، على كثرته، على شذوذ أو رخصة أو تسمح في قياس، أو تعقيد في تركيب، أو معاظلة في أسلوب " .

رمضان محمد الصالح [1]:(1914- 2008)

ولد يوم 24 أكتوبر 1914بقرية القنطرة ولاية باتنة، ينحدر من أسرة فقيرة، تعلم بمسقط رأسه فبدأ بحفظ القرآن الكريم وتلقى المبادئ الأولية في الدين واللغة العربية بكتّاب القرية، كما التحق بالمدرسة الأهلية الفرنسية بالقنطرة، وعندما بلغ مرحلة اجتياز امتحان الشهادة الابتدائية خيره مدير المدرسة بين مواصلة الدراسة في المدرسة الفرنسية أو كتّاب القرية، فوقع اختياره على الكتاب فمنع من اجتياز الامتحان.

منذ عام 1934 انتقل إلى قسنطينة ولازم دروس الشيخ عبد ابن باديس في الجامع الأخضر حتى عام 1937م، فعينه الشيخ معلما في مدرسة التربية والتعليم بقسنطينة، لينتقل بعد ذلك للتعليم في مدرسة الفتح بغيليزان، ومنها إلى مدرسة دار الحديث بتلمسان حيث كان أيضا عضوا في مجلسها الإداري. وفي عام 1952 كلف بإدارة مدرسة (عائشة) المخصصة للبنات والتابعة

---

1 - ينظر : بلقاسمي ، بوعلام ، و آخرون : موسوعة أعلام الجزائر 1954-1962، ص -ص116-119.

لمدرسة (دار الحديث) وفي عام 1953 عينته إدارة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين مفتشا عاما لمدارسها وعضوا في لجنتها التعليمية العليا.

وإلى جانب ممارسة نشاط التعليم، كان لمحمد الصالح رمضان نشاط كشفي، بدأه بصفة عضو في كشافة الرجاء بقسنطينة قبل أن يصبح مرشدا لها، وترقي في المناصب الكشفية حتى أصبح عشية اندلاع الثورة، عضوا في القيادة العامة للكشافة الإسلامية، كما كان احد محاضري مجلة الحياة التي كانت تصدرها هذه الكشافة، وقد نشر فيها العديد من المقالات والقصائد.

انخرط في النظام المدني للثورة التحريرية، وكلفته جبهة التحرير الوطني مند عام 1958 بمهمة القضاء للفصل في القضايا التي تخص المسلمين الجزائريين، وهذا بعد أن أصدرت الجبهة قرارا بمقاطعة المحاكم الفرنسية، وللتغطية على عمله السري في الثورة كان يدرس في مدرسة (التهديب العربية) بالأبيار ثم أدار مدرسة (الصادقية) بالمدنية من العام 1959 حتى الاستقلال.

بعد الاستقلال عين مديرا للتعليم الديني في وزارة الأوقاف، ثم عاد إلى مهنة التعليم بثانوية حسيبة بن بوعلى بالقبة مند عام 1964 حتى أحيل على التقاعد عام 1976، محتفظا بعضويته في كل من المجلس الإسلامي الأعلى والاتحاد العام للكتاب الجزائريين.

بدأ محمد الصالح رمضان الكتابة مند عام 1937 حيث نشر قصائده ومقالاته بمجلة (الشهاب)، ولم يتوقف عن الكتابة في المجالات الأدبية والاجتماعية عندئذ فكتب في الشهاب والبصائر الأولى والثانية وواصل ذلك بعد الاستقلال بالكتابة بمختلف الجرائد والمجلات الوطنية، إضافة إلى صحيفة (الأسبوع) التونسية.

ولمحمد الصالح رمضان عدة كتب منها:

- الناشئة المهاجرة (مسرحية): عام 1949
- الخنساء (مسرحية)
- المولد النبوي (مسرحية)
- الذكرى الأدبية لزيارة الفرقة المصرية بإدارة يوسف وهبي: عام 1950
- ألحان الفتوة (قصائد): عام 1953
- مبادئ الجغرافيا العامة : عام 1965
- جغرافيا الجزائر والعالم العربي عام 1965
- شهيد الكلمة أحمد رضا حوحو: 1984

كما اهتم بإعادة بعث تراث الشيخ عبد الحميد بن باديس وتحقيقه والتعليق عليه، فظهر له بالاشتراك مع الباحث توفيق شاهين عدة كتب منها :

- تفسير ابن باديس عام 1964
- في هدي النبوة عام 1964
- القصص الهادف عام 1964
- العقائد الإسلامية عام 1966 (لوحده)... و غيرها .

توفي محمد الصالح رمضان بعد مرض عضال في 26 جويلية 2008

سلالي، علي – المدعو :علالو [1] -: (1902 - 1992)

ولد سلالي، علي المعروف بكنية " علالو " في 20 مارس 1902 بباب الجديد بحي القصبة العتيق، اكتفى من التعليم بشهادة نهاية الدروس الابتدائية من مدرسة ساروي وبسبب ظروفه الاجتماعية البائسة حيث فقد أباه منذ سن السابعة، فقد اضطر للعمل كبائع كتب ثم مساعد لصيدلي، و لم يمنعه عمله من تثقيف نفسه بمطالعة عيون المسرح الفرنسي، وبالتردد على دور السينما والأوبرا، فظهر ميله نحو المسرح والموسيقى . وفي سن الثالثة عشرة انتقل للعمل في شركة السكة الحديدية للنقل العمومي بالجزائر العاصمة وعندما بلغ الخامسة عشرة شرع في إحياء سهرات فنية لفائدة جرحى الحرب العالمية الأولى كما شرع في كتابة بعض (السكاتشات) بين عامي 1918 و1921 ثم انضم إلى فرقة المطربية تحت قيادة اليهودي " يافيل" وفيها تعلم الموسيقى الأندلسية والعزف على الصولفاج، وظل أثناء السهرات الموسيقية يقدم

---

[1] - ينظر ترجمة حياته في :

- سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ترجمة أحمد منور ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر 2001 ص ص 24 ، 28
- و ينظر : بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 : منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر 1998 ص ص 24 ، 25

و ينظر : جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، تر : سليم قسطون ، ط1 ، دارالحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان 1984 . ص ص 108 ، 109 .

(المونولوجات والسكاتشـــات) الساخرة باللهجة الشعبية حتى عام 1926 حيث أسس فرقتـــــه "الزاهية " ونجح في تقديم أول عرض مسرحي جزائري شعبي بعنوان « جحا » وفي مذكراته: « شروق المسرح الجزائري » يوضح علالو طبيعة كل أعماله المسرحية، حيث يمكن أن نوجزها كما يلي :

1- جحا : (عرضت بتاريخ : 1926/04/12) تصور في ثلاثة فصول وأربع لوحات، قصة جحا الذي أرغمته زوجته «حيلـــة »على أداء دور الطبيب ليعـــالج « ميمـــــون » ابـــن السلطان « قـــارون » الذي لا يعاني في الحقيقة من أي مرض سوى الرغبة في الزواج ممن يحبها.

2- زواج بوعقلين : (عرضت بتاريخ : 1926/10/26) تتناول في ثلاثة فصول وخمس لوحات وبأسلوب كوميدي غيرة « بوعقلين » الذي يتزوج بامرأة مغناجة تصغره بأربعين ســـنة، فتزداد غيرته عليها عندما تخدعه بمغازلة شاب شاعر ومغن.

3- أبو الحسن أو النائم اليقظان : (عرضت بتاريخ : 1927/03/23) وهـــي اقتبـــاس لإحدى قصص « ألف ليلة وليلة » فتعرض عبر أربعة فصول وست لوحات إلى فكاهات بغدادي يصير خليفة بفضل خدعة من هارون الرشيد الذي يمازحه ويلهو على حسابه ثم يكافئه في الختام .

4- الصياد والعفريت : (عرضت بتاريخ : 1928/05/16) وهي تعرض قصة مقتبسة من إحدى حكايات « ألف ليلة وليلة » حيث تروى عبر أربعة فصول وخمس لوحات مغامرات ساحرة يقوم بها « خير الدين » بحثا عن حبيبته ابنة الملك، والتي اختطفها الشيطان فيحررها مـــن أسره ثم يتزوجها .

5- عنتر الحشايشي : (عرضت بتاريخ : 1931/02/26) تتناول في خمســـة فصـــول وست لوحات موضوع مضار تناول الحشيش، فتحكي قصة إسكافي فقير يدخن الحشيشة، فيجره خياله إلى مغامرات كوميدية تنتهي بموته مأساويا .

6- الخليفة والصياد : (عرضت بتاريخ : 1931/04/06) تروي قصة مقتبسة مـــن « ألف ليلة وليلة » فتبسطها في ثلاثة فصول وأربع لوحات، تعرض خلالها مغامرات الصياد «خليفة » الذي يعيد إلى هارون الرشيد محظيته « قوت القلوب » بعـــد أن ســـجنتها « زبيـــدة » في صندوق.

7- حلاق غرناطة : (عرضت بتاريخ : 1931/05/05) قدمت بمشاركة «جلول باش جراح » وهي مسرحية في ثلاثة فصول وأربع لوحات، تعرض مغامرات عاطفية لشاب أندلسي يدعى « فيغارو » .

8- الأخوان عاشور : (عرضت بتاريخ : 1976/09/05) وهذا بعد سنوات عديدة من توقف النشاط المسرحي لعلالو .

سنوسي مراد [1] : (08/ 12/ 1959 -....)

سنوسي مراد من المسرحيين الشباب الذين عرفتهم الجزائر في التسعينيات من القرن الماضي، وذلك بفضل إبداعاته المسرحية مع فرقة مسرح حمو بوتليليس التي أسسها على مستوى المسرح الجهوي لوهران، وتنشيطه لحصة تلفزيونية لصالح المؤسسة الوطنية للتلفزة الجزائرية تعنى بقضايا المسرح، إضافة إلى مقالاته الثقافية المتميزة، فهو متحصل على شهادة الماجستير في سوسيولوجية الثقافة سنة 1993 من جامعة وهران، من مؤلفاته المسرحية نذكر العناوين الآتية :

1-(السوسة) وقد حصلت عام 1980 على الجائزة الأولى في مهرجان المسرح المدرسي

2-(العقدة)

3– (العربي عبد الملك) والتي حصلت على الجائزة الأولى في المهرجان الوطني للمسرح الهاوي بمستغانم عام 1985 .

4- (الغول بوسبع ريسان) .

5– (سلطان للبيع) .

6– (لعبة الزواج والزهر) .

ولسنوسي مراد تآليف مسرحية للأطفال باللغتين العربية والفرنسية، فمن مسرحياته المكتوبة بالعربية نذكر :

(النغمة السحرية) و(الأسد والحطابة) ومن مسرحياته المكتوبة باللغة الفرنسية نجد مسرحية (باب) و(بيبو في باريس).

---

[1] - ينظر مراد سنوسي : الغلاف الخارجي لمسرحية (الغول بوسبع ريسان)، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر 2005 .

للإشارة فإن آخر نص مسرحي قدمه هذا المسرحي الشاب وأنتجه مسرح وهران، يتمثل في اقتباسه رواية(الصدمة) لياسمينة خضرا، كما نشير إلى أن سنوسي مراد يعمل الآن مديرا للمحطة الجهوية للتلفزيون بوهران.

علولة عبد القادر[1] : (1939 - 1994)

ولد في 08 جويلية عام 1939 بالغزوات ولاية تلمسان في الغرب الجزائري، تعلم بمدرسة الفلاح في عين البرد غرب وهران، وتابع دراسته بثانوية سيدي بلعباس ثم بوهران، ليتوقف عن الدراسة سنة 1956 ويشرع في ممارسة المسرح مع فرقة (الشباب) لمسرح الهواة حتى سنة 1960، حيث عمق تجربته المسرحية واستفاد من عدة دورات تكوينية أهلته للالتحاق كممثل بفرقة المسرح الوطني الجزائري عند تأسيسه بعد الاستقلال .

يتوزع النشاط المسرحي للراحل علولة عبد القادر في حقول الفن على أقاليم المسرح والسينما والإذاعة، وهو في كل ذلك قد مارس التمثيل والتأليف والإخراج والتنظير أيضا، ونتيجة موهبته الفذة ونشاطه الدؤوب فإن المختصين يعدونه من أهم الوجوه الثقافية التي أثرت الحركة المسرحية الجزائرية والعربية بإسهاماتها المتعددة والمتميزة، ومن المسرحيات التي ألف نصوصها وأخرج عروضها وحققت له شهرة عربية وعالمية نذكر له ثلاثيته الشهيرة وهي :

(الأقوال) و(الأجواد) و(اللثام) وفيها عرف بتروعه إلى توظيف التراث الشعبي، وهي الأعمال التي توجت مساره الإبداعي بعديد الجوائز الوطنية والدولية .

عمل علولة عبد القادر مديرا للمسرح الوطني الجزائري ما بين 1972 و1975، ثم عين مديرا للمسرح الجهوي بوهران عام 1976

توفي – رحمه الله – صباح يوم الاثنين 14 مارس 1994 بباريس متأثرا بجروحه إثر تعرضه لعملية اغتيال يوم الخميس 10 مارس 1994 بوهران .

---

[1] - ينظر : - علولة ، عبد القادر : من مسرحيات علولة (الأقوال ،الأجواد ، اللثام)، موفم للنشر ، الجزائر 1997، ص –ص 5 – 8 .
و مباركي ، بوعلام : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران 2001 ، ص 211 .

ماضوي عبد الرحمان [1]:

ارتبط اسم ماضوي عبد الرحمان بمسرحيته الشهيرة، والموسومة بعنوان : (يوغرطة) وهي تراجيديا تاريخية كتبت في الخمسينيات من القرن الماضي، وعدت من عيون الأدب المسرحي الجزائري، وعلى الرغم من شهرة هذه المسرحية، إلا أن صاحبها أقل شهرة وحضورا في مصنفات تراجم الأدباء الجزائريين من مسرحيته هذه، ومما توفر لدينا من معلومات شحيحة عن هذه الشخصية الثقافية والأدبية قليل جدا، يتمثل في كونه واحدا من أبرز المثقفين الجزائريين الذين أشرفوا على تسيير المصالح الثقافية على مستوى وزارة الثقافة طيلة سنوات عديدة، كما أشرف على إدارة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع من سنة 1970 إلى سنة 1980، أما مؤلفاته الأدبية فتتمثل في مسرحية بعنوان : (يوغرطة)، و قصة عنوانها : (خضرة الدمن ، أو الليلة الثانية والألف) التي صدرت في كتيب من 88 صفحة عن منشورات الجاحظية بالجزائر سنة 2002 .

المدني أحمد توفيق[2]: (1852 - 1983)

أحمد توفيق بن أحمد بن محمد المدني (نسبة إلى المدينة المنورة) ولد أبوه بمدينة الجزائر سنة 1852م، ودرس بالجامع الكبير،وكان جده أمين الأمناء،أي شيخ بلدية الجزائر العاصمة.

هاجر والده مع أسرته وأسرة جده من أمه إلى تونس، وهناك ولد أحمد توفيق المدني في 01نوفمبر 1899م.

نشأ في أسرة ثرية محافظة، التحق بالكتاب منذ سن الخامسة ولما بلغ سن العاشرة انتقل إلى المدرسة القرآنية ،فتلقى على شيوخها مبادئ العربية وعلوم الدين والحساب والكيمياء والطبيعية ومبادئ اللغة الفرنسية،وبذلك تغير مجرى حياته، وفي سنة 1913 انتقل إلى الدراسة في جامع الزيتونة والخلدونية والصادقية فدرس إلى جانب العلوم اللغوية والدينية التاريخ والفلسفة والاجتماع. ومما رواه عن نفسه أنه نشأ على كره الاستعمار، وعلى حب الوطنية والإسلام، وأنه سجن في الجنوب التونسي قبل العشرين من عمره.

---

[1] - *Cheurfi Achour: Ecrivains Algeriens(dictionnaire biographique) editions Casbah algerie 2004 p 238.*

2 - ينظر : الشيخ ، أبو عمران ، و آخرون : معجم مشاهير المغاربة ، منشورات دحلب ، الجزائر سنة 2007 ، ص – 425-427.

- و ينظر أيضا : بلقاسمي ، بوعلام ، و آخرون : موسوعة أعلام الجزائر 1954-1962 ، ص –ص 131 – 135.

انخرط منذ سنة 1920م في عهد الثعالبي في الحزب الحر الدستوري التونسي، وتولى لفترة إدارة مجلة "الفجر" الحزبية وكان ينشر فيها وفي غيرها مقالا يوميا في السياسة الخارجية، كما تحمس للدفاع عن نظام الخلافة العثمانية،و ناضل في سبيلها وترأس لجنتها التونسية سنة 1922 حين إعلان الجمهورية التركية، وانغمس في الحياة السياسية كاتبا صحافيا وخطيبا، وأصدر سنة 1922م تقويما سنويا اسماه " تقويم المنصور" في العلوم والأدب السياسية.

وفي سنة 1925م أبعدته السلطة الفرنسية بتونس إلى الجزائر فاستقر بالعاصمة عند أقاربه، وتزوج، واندمج تدريجيا في الحياة العامة، وأخذ ينشر في الصحف مقالات عن الإصلاح والسياسة ويخطب في الاجتماعات، ومن حين إلى آخر كان ينشر آخر مؤلفاته.

انخرط مع جماعة (نادي الترقي) سنة 1926م وساهم في تنشيطه وتنشيط الجمعيات الخيرية بالعاصمة، كما كان له دور في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وشغل منصب كاتب عام للجمعية بعد سفر الشيخ الإبراهيمي إلى المشرق، وتولى كتابة تحرير (البصائر) وكان ينشر فيها وفي الصحف الإصلاحية وخاصة في مجلة (الشهاب) للشيخ ابن باديس مقالات في السياسة الداخلية والخارجية وكان يؤلف كتبه عن الجزائر إلى أن انتدبته جبهة التحرير الوطني سنة 1956 م كعضو ثالث لتمثيلها في القاهرة، وعين وزيرا للأوقاف في أول حكومة جزائرية بعد الاستقلال، كما عين سفيرا في عدة بلدان عربية وإسلامية، إضافة إلى عضويته بمجمع اللغة العربية بالقاهرة منذ العام 1967و اقترن هذا العمل الدبلوماسي بنشاط علمي كبير حتى وفاته بالجزائر العاصمة عام 1983، أما آثاره فنذكر منها : قرطاجة في أربعة عصور- كتاب الجزائر - محمد عثمان باشا داي الجزائر-المسلمون في جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا -جغرافيا القطر الجزائري - هذه هي الجزائر - حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر و إسبانيا (1472-1792) - مذكرات نقيب أشراف الجزائر - تقويم المنصور : وهو تقويم يصدره كل سنة حيث صدرت منه ثلاثة أجزاء في تونس، والرابع والخامس بالجزائر - حنبعل (مسرحية) - حياة كفاح و هي مذكرات الأستاذ أحمد توفيق المدني ، صدرت في سلسلة كان الجزء الثالث منها حول الثورة و صدر سنة 1982م.

ميهوبي عز الدين[1] (1959- ....)

ولد الشاعر والمسرحي والروائي والإعلامي والوزير: عز الدين ميهوبي يوم 1959/06/15 ب(عين الخضراء) ولاية المسيلة.بدأ حياته الدراسية بمسقط رأسه حيث التحق بكتاب القرية، ثم درس الإعدادية عام 1975، وحصل على البكالوريا عام 1979، بعدها درس الفنون الجميلة والآداب، وتخرج في المدرسة الوطنية للإدارة عام 1984،عمل بالصحافة منذ عام 1986،ورأس تحرير جريدة الشعب حتى عام 1992، وهذا قبل أن ينشئ مؤسسة إعلامية، ويشرف على إدارة جريدة (صدى الملاعب)، عين مديرا للإعلام في المؤسسة الوطنية للتلفزة الجزائرية، خاض غمار السياسة وانتخب عام 1997عضوا في البرلمان الجزائري ممثلاً لحزب التجمع الوطني الديمقراطي، وبفضل نشاطه الأدبي الكبير انتخب منذ مارس 1998رئيساً لاتحاد الكتاب الجزائريين، وأعيد انتخابه لذات المنصب في ديسمبر 2001 إلى 2005، كما شغل منصب مدير عام الإذاعة الجزائرية منذ جوان 2006، وهو حاليا يشغل منصب كاتب دولة لدى الوزير الأول مكلف بقطاع الاتصال في الحكومة الجزائرية.

عز الدين ميهوبي شاعر موهوب أثرى المكتبة الشعرية الجزائرية بعديد الدواوين منها : في البدء كان أوراس 1985 - النخلة والمجداف 1996 - اللعنة والغفران 1997 - ملصقات : شيء كالشعر 1997 . الرباعيات 1998 .

أما إنتاجه الفني فيتمثل في العديد من الأعمال نذكر منها في مجال الأوبيريت : قال الشهيد (عام 1993) – ملحمة سيتيفيس (عام 1995) – الشمس والجلاد (عام 1996)، وفي مجال المسرح نذكر له العناوين الآتية : الدالية (مسرح باتنة عام 1998) – ماسينيسا (مسرح قسنطينة عام 1999) – حمة الفايق (وهران 2003) – عيسى تسونامي (مسرح قسنطينة).

وله أعمال إبداعية أخرى تشمل تأليف سيناريو مسلسل تلفزيوني بعنوان (عذراء الجبل) ورواية (اعترافات أسكرام) عام 2009.

---

1 - ينظر خدوسي ، رابح و آخرون : موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين ، ص 269 .

و ينظر: مرتاض ، عبد الملك : معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، ص- ص 581- 585 .

كما ينظر : ابن سلامة ، الربعي ، و آخرون : موسوعة الشعر الجزائري ، ط2 ، المجلد الثاني ، دار الهدى عين مليلة ، الجزائر 2009 ، ص – ص 640-642 .

Voir aussi -Cheurfi Achour: Ecrivains Algeriens(dictionnaire biographique) opcit pp 257-258.

ونشير أيضا إلى أن لعز الدين ميهوبي حضورا قويا في الحياة الثقافية الجزائرية والعربية والعالمية، فقد شارك في عدد من الملتقيات والندوات الأدبية في عدة عواصم عالمية منها: الرياض، القاهرة، طرابلس، بغداد،طهران، الكويت، الرباط، بيروت، دمشق، إيطاليا وغيرها، كما ترجمت بعض أعماله إلى عدة لغات منها الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والألمانية ،و لقد توج مساره الإبداعي بالحصول على عديد الجوائز والتكريمات منها الجائزة الوطنية للشعر عام 1982، والجائزة الأولى للأوبيريت عام 1987، والجائزة الأولى لأفضل نص مسرحي محترف عام 1998.

وغليسي يوسف[1] :(**1970** - ....)

من مواليد 1970 بولاية سكيكدة، تمدرس في مسقط رأسه (قرية تاغراس)، ثم واصل الدراسة الأساسية والثانوية بمدينة تمالوس حتى نال البكالوريا عام 1989، دخل معهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة حيث أحرز الليسانس سنة 1993، ثم الماجستير سنة 1996، واصل دراساته العليا الثانية بجامعة وهران، حيث أحرز دكتوراه الدولة سنة 2005، عن أطروحة بعنوان " إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"، أشرف عليها الأستاذ الدكتور عبد الملك مرتاض.

اشتغل في الصحافة المكتوبة خلال أربع سنوات، ثم أنهى تجربته الإعلامية في أسبوعية (الحياة)، برتبة (رئيس تحرير).

يشتغل منذ 1996 أستاذا بجامعة قسنطينة (قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب واللغات).

---

1 - ينظر : شريبط ، أحمد شريبط ، و آخرون : معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين ، منشورات مخبر الأدب المقارن و العام ، جامعة باجي مختار - عنابة ، الجزائر ، د ت ، ص 446 .

و ينظر : ابن سلامة ، الربعي ، و آخرون : موسوعة الشعر الجزائري ، ط2 ، المجلد الثاني ، ص - ص 711-714 .

و ينظر أيضا : - مرتاض ، عبد الملك : معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، ص – 593- 596.

بدأ نشر كتاباته الشعرية والنقدية الأولى سنة 1987، وقد نشر في جرائد ومجلات وطنية مختلفة كـــ: أضواء، النصر، الشعب، المساء، المجاهد الأسبوعي، الوحدة، الثقافة، آمال، إبداع، النور، المنبر، الشروق،... إلخ.

نشر عشرات النصوص الإبداعية والبحوث العلمية في الكثير من الدوريات العربية كـــ: الحياة الثقافية (التونسية)، المشكاة (المغربية)، عمان (الأردنية)، الرافد (الإماراتية)، البيان (الكويتية)، عالم الفكر (الكويتية)، المجلة العربية+ الأدب الإسلامي+ الفيصل+ قوافل+ علامات (السعودية)....

عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو مؤسس لرابطة (إبداع) الثقافية الوطنية الجزائرية ، وعضو مخبر (السرد العربي)، وعضو مشارك في مخبر (الدراسات التراثية) بجامعة منتوري – قسنطينة (الجزائر) .

أشرف (ولا يزال) على عشرات مذكرات التخرج ومذكرات الماجستير وأطروحات الدكتوراه بجامعات وطنية مختلفة.

شارك في عشرات الملتقيات الإبداعية والأكاديمية، كما شارك في تأليف بعض الكتب المتخصصة، وكتب مقدمات مجموعة من الكتب الإبداعية والعلمية .

أصدر مجموعة كتب شعرية ونقدية منها :

- أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار (شعر) –1995.
- تغريبة جعفر طيار (شعر) –2000، ط2: 2003.
- الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (دراسة) –2002.
- النقد الجزائري المعاصر (دراسة) –2002.
- محاضرات في النقد الأدبي المعاصر –2005.
- الشعريات والسرديات (دراسة) –2006.
- خطاب التأنيث ... – 2007 .

أحرز حوالي 20 جائزة وطنية وعربية، آخرها جائزة الشيخ زايد بن سلطان للمؤلفين الشباب عام 2009 .

ثانيا : الملخصات

أ- الملخص باللغة العربية :

تناولت في هذا البحث مسألة توظيف التراث في المسرح الجزائري، فحاولت الإجابة عن التساؤلات المتعلقة بصور حضوره، وبدوره في التعبير عن الواقع الجزائري المعيش، وذلك من أجل تقييم مدى وعي المسرحي الجزائري بمعطيات العناصر التراثية المستلهمة ومدى وعيه بالواقع المعيش الذي يحاول إعادة إنتاجه من خلال العناصر التراثية المستلهمة في المنتج الإبداعي، كما حاولت دراسة الطاقات التعبيرية والجمالية التي حققها توظيف التراث في المسرح الجزائري وخاصة في الجانب المتعلق بتوظيف الأشكال التراثية مثل القوال والحلقة .

لقد أوضحت في هذا البحث ارتباط المسرح الجزائري بالتراث، وهذا منذ نشأته مرورا بمختلف مراحل تطوره، حيث وجد المسرحي في التراث ما يلبي غاياته وأهدافه المختلفة، فكان المسرح بحق أكثر الأشكال الفنية احتضانا للتراث وتعبيرا عنه وتوظيفا له .

لقد حاولت في هذا البحث دراسة أكثر من عشر مسرحيات جزائرية، وهي المسرحيات التي شكلت مصادر البحث، لكونها الأكثر استحضارا للتراث وتوظيفا له في خدمة أهداف متباينة، فعمدت إلى تصنيفها بمعاينة طبيعة المادة التراثية الأكثر حضورا فيها، ثم قسمت هذا الحضور إلى تراث تاريخي ناقشت فيه أهداف توظيف التاريخ في المسرح الجزائري، وتراث اهتدى بالجانب الديني ، درست من خلاله مسألة توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، وتراث شعبي حللت فيه أهداف توظيف المضامين التراثية، دون أن أغفل الحديث عن أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري متوقفا عند تحليل تجربة الراحل عبد القادر علولة في توظيفه لشكل القوال، وذلك من خلال دراسة مسرحيته الشهيرة الموسومة بعنوان " الأجواد " .

إن هذا البحث لا يكتفي فقط بدراسة صور حضور التراث في المسرح الجزائري، ولكنه يعمد إلى تحليل أهداف ذلك الحضور، من منطلق أن توظيف التراث يقوم أساسا على سعي الكاتب المسرحي إلى إيجاد مساحة من التواصل بين الماضي الذي تمثله العناصر التراثية المستلهمة، وبين الحاضر الذي تمثله القضية المطروحة في الواقع المعيش في زمن كتابة كل نص مسرحي.

لقد كشفت من خلال هذا البحث عن كثافة حضور التراث في نصوص أدب المسرح الجزائري، كما كشفت عن تمتع المسرحيين الجزائريين بوعي عميق في تصويرهم للواقع المعيش وذلك بتوظيف التراث سعيا منهم نحو تحقيق مجموعة من الأهداف المتداخلة، تأتي على رأسها الأهداف السياسية والاجتماعية والفنية .

لقد حاولت في هذه الأطروحة الموزعة على خمسة فصول بمباحثها و بموضوعاتها المتنوعة تنوع أجيال كتاب النصوص المسرحية – حاولت - الإحاطة بأسئلة الإشكالية المطروحة متتبعا صور حضور التراث، وأهداف توظيفه في المسرح الجزائري منذ أوائل القرن العشرين إلى اليوم أوائل القرن الواحد و العشرين ، فرصدت المراحل المختلفة، وعاينت الرؤى المتباينة بتباين منطلقات المسرحيين، واختلاف ظروف الأمة والمجتمع، فأبرزت عطاء المسرح الجزائري المتمثل في حجم تراكم النصوص ، و في كيفيات بنائه الفني ، و مدى كثافة حضور التراث في إبداعاته، فكان هذا البحث محاولة جادة - وفق ما يعني الوقت و الجهد - بغرض تقديم دراسة موضوعية لقضية توظيف التراث في المسرح الجزائري.

ب- الملخص باللغة الفرنسية

Résumé :

L'utilisation du patrimoine dans le théâtre Algérien

J'ai étudie dans cette recherche l'usage du patrimoine dans le théâtre Algérien , et j'ai essayé de répondre à un multiple de questions relié aux images de sa présence et à son rôle dans l'expression du quotidien Algérien, et cela dans le but d'évaluer la conscience du dramaturge Algérien des éléments patrimoniaux inspirés et de sa conscience du vécu et sa manière de le reproduire à travers ses éléments patrimoniaux inspirés du produit créatif , j'ai essayé également d'étudier les potentialités expressives et esthétiques que l'usage du patrimoine dans le théâtre algérien a réalisé et spécialement dans l'usage des formes patrimoniales comme "le goual" et "la halqa.

J'ai éclairci dans cette thèse le lien qui existe entre le patrimoine et le théâtre Algérien, et cela depuis sa création passant par ses différents stages d'évolution ou le dramaturge Algériens trouvé dans le patrimoine tout ce qui peut satisfaire ses finalités et ses buts divers, et par conséquent le theatre a été effectivement la forme artistique la plus embrassante du patrimoine et qui a réussi à l'exprimer et à l'investir.

Dans cette these j'ai étudié plus de dix pièces théâtrales Algériennes; ces œuvres ont constituent les références bibliographiques principales de cette thèse, car selon mon avis ces textes sont les plus évoquant du patrimoine. J'ai divisé cette présence en trois aspects; un patrimoine historique où j'ai discuté les buts de l'emploi de l'histoire dans le théâtre Algérien , le second le patrimoine religieux où j'ai discuté les dimensions religieux dans le

theatre Algérien et le troisième était le patrimoine folklorique où j'ai analysé les buts de l'usage de ses contenus patrimoniaux qui ont un rapport avec la volet folklorique de la société Algérienne, sans oublier de passer par les formes d'expression théâtrales dans le patrimoine folklorique Algérien en étudiant l'expérience du grand dramaturge Algérien Abdelkader Alloula et son usage du forme d'el goual dans sa pièces théâtrales intitulée "El-Ajwad".

Cette thèse n'étudie pas seulement les images de la présence du patrimoine dans le théâtre Algérien mais elle analyse les buts de cette présence également… j'ai exposé à travers cette étude la présence extravagante du patrimoine dans les textes littéraires Algériens, ainsi que la conscience fine des hommes de théâtres Algériens qui ont réussi à exprimer la société algérienne dans toute ses paradoxes et dans tout ses aspects politiques sociaux et artistiques.

J'ai divisé cette thèse en cinq chapitres afin que je puisse cerner le problématique du sujet en essayant de suivre les images de la présence du patrimoine et les buts de son usage dans le théâtre algérien et cela depuis le début du vingtième siècle jusqu'a nos jours, en scrutant tout ses stages et son évolution ses diversités et ses dimensions.

ج-الملخص باللغة الأنجليزية

Summary:

The use of patrimony in the Algerian drama

I studied in this research the matter use of patrimony in the Algerian drama, and I tried to answer some questions related to the images of its presence, and its role in expressing the Algerian life and thus for the evaluation of how the Algerian dramatist is conscious of the elements of this patrimony inspired from the creative production. And tried also to study the expressive and esthetic potentialities that the use of patrimony has realized in the Algerian drama especially in the side related to how the forms of patrimony are employed such as “el goual” and “el halqa”.

In this study I showed the link between the Algerian drama and the patrimony. And this from its foundation till its several stages of its evolution, where the playwright found in the patrimony what can satisfy his different goals and targets. And thus drama was really the most artistic forms that embrace the patrimony, express it and employ it.

I tried in this thesis to study more than ten Algerian plays, which composed the essential bibliography of this thesis, and which in my opinion used the patrimony for several and paradoxal purposes

I divided the presence of this patrimony into three main aspects; a historical patrimony where I studied the targets of the employment of history in the Algerian drama, the second one was the religious patrimony where I dealt with the religious dimensions in the Algerian drama. And the

third one was the folkloric patrimony, where I analyzed the goals of the use of those contents related to the folkloric life of the Algerian society. Without forgetting to open a window on the experience of Abdelkader Alloula by studying his famous play entitled " El Ajwad".

This thesis does deal only with the presence of the patrimony in the Algerian drama but with the analysis of the targets of this presence as well.

In this study I tried to focus on the presence of patrimony in the dramatic texts of the Algerian literature, and I exposed the ability of the Algerian playwrights in expressing the Algerian society in all its aspects, and how they used this art to realize the political, social and artistic goals.

I divided this thesis into five chapters, so that I can touch all the aspects of the subject and the diversity of the playwrights, from the beginning of the twentieth century till now, by dealing with all its stages with all its views diversities and dimensions.

ثالثا : قائمة المصادر و المراجع

المصادر :

- **القرآن الكريم**

1 -الأدرع، الشريف : جحا، ط1، منشورات *ANEP*، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية *IMAG*، الجزائر 2004.

2 -آل خليفة، محمد العيد : « بلال بن رباح »، محمد العيد آل خليفة، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، خرفي، صالح، م، و، ك ،الجزائر 1986 .

3 -الجيلالي، عبد الرحمن : المولد والهجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر 1987.

4 حمدي، أحمد : (مسرحية أبوليوس)، الأعمال الشعرية غير الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2007 .

5 -رمضان، محمد الصالح : الخنساء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

6 -رمصان، محمد الصالح : المولد النبوي الشريف، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 1996.

7 -رمضان، محمد الصالح : الناشئة المهاجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.

8 -السائحي، محمد الأخضر عبد القادر : الشاعر الزنجي وأخواتها، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990.

9 -سنوسي، مراد : الغول بوسبع ريسان، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر 2005 .

10 -علولة، عبد القادر : من مسرحيات علولة (الأقوال ،الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر 1997.

11 -ماضوي، عبد الرحمن : يوغرطة، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979.

12 -مجلة آمال، (عدد خاص بالشعر الملحون)، ط2 ،العدد 68 سنة2000، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر .

13 -المدني، أحمد توفيق : حنبعل، المطبعة العربية بالجزائر، 1950 .

14 -ميهوبي، عز الدين : مخطوط مسرحية (حيزية) .

15 -واضح، محمد : بئر الكاهنة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر .
16 -وغليسي، يوسف : تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة - الجزائر سنة 2003 .

المراجع باللغة العربية

17- الإبراهيمي، محمد البشير ، مقال :" اللغة العربية في الجزائر عقيلة حرة ليس لها ضرة " ضمن كتاب عيون البصائر للشيخ محمد البشير الإبراهيمي، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1987 .
18-إبراهيم، أحمد : الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر 2005 .
19-الأدرع، الشريف : هوامل الكلام، منشورات البرزخ، الجزائر 2007 .
20- إدريس، يوسف : نحو مسرح مصري، مقدمة نقدية لمسرحية : " الفرافير "، دار غريب للطباعة، القاهرة، د، ت .
21- أدونيس، علي أحمد سعيد : الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب) – ج3 (صدمة الحداثة)،ط4، دار العودة – بيروت، لبنان سنة1983 .
22- إسماعيل، سيد علي : أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاح (الكويت)، سنة 2000 .
23- الأصفهاني : الأغاني، ج9، دار الثقافة بيروت 1962.
24- بدير، حلمي : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر 2002 .
25- برشيد، عبد الكريم : الاحتفالية وهزات العصر (قراءة في الاحتفالية من داخل الاحتفالية) ط1، منشورات منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء 2007 .
26- برشيد، عبد الكريم:حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب .1985
27- بعلي، حفناوي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجا)، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر 2008 .

28- بلحيا، الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000 .

29- بلقاسمي، بوعلام، وآخرون : موسوعة أعلام الجزائر، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، الجزائر 2007 .

30- بندق، مهدي : المسرح وتحولات العقل العربي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة بمصر، مطبعة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر 1998.

31- بوبعيو، بوجمعة- وآخران : توظيف التراث في الشعر الجزائري، ط1، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، جامعة باجي مختار – عنابة، مطبعة المعارف، عنابة – الجزائر 2007.

32- بورايو عبد الحميد : في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2006 .

33- بورايو، عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر 2007 .

34- بوكروح، مخلوف : التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر 2004 .

35- بوكروح، مخلوف : ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982 .

36- بيوض، أحمد : المسرح الجزائري 1926 – 1989 – منشورات التبيين – الجاحظية – الجزائر 1998 .

37- تركي، رابح : الشيخ عبد الحميد بن باديس (رائد الإصلاح الإسلامي والتربية في الجزائر)، ط5، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر 2001 .

38- تليمة، عبد المنعم : حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، مصر 1975 .

39- ابن تميم، علي : السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب 2003 .

40- ثليلاني، أحسن : المسرح الجزائري والثورة التحريرية، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر سنة 2007 .

41- الجابري، محمد عابد : المسألة الثقافية في الوطن العربي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1999 .
42- جلاوجي، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، مطبعة دار هومة الجزائر سنة 2000 .
43- ابن الجوزي، جمال الدين أبي الفرج :صفة الصفوة ،م1، ج1، دار الكتب العلمية ،لبنان 1999 .
44- الجيار، مدحت : البحث عن النص في المسرح العربي، ط 2، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة 1995 .
45- حساني مختار، وآخرون: التاريخ العسكري للجزائر من الفتح الاسلامي إلى القرن 10ه/16م ،منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، مطبعة دار القصبة للنشر، الجزائر 2007 .
46- حسين، كمال الدين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة – مصر سنة 1993 .
47- حسين، كمال الدين : المسرح التعليمي (المصطلح والتطبيق)، ط1، الدار المصرية اللبنانية، مصر 2005 .
48- الحكيم، توفيق : قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة سنة 1968 .
49- حمادة، إبراهيم : معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، ط 3، منشورات مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة – مصر 1994 .
50- حمادي، صبري مسلم : أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.
51- حمادي هاشم، وطفاء : التراث : أثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، ط1، دار ابن رشد، لبنان 1996 .
52- حنفي، حسن : التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم -، ط5، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت سنة 2002 .
53-خدوسي، رابح وآخرون : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر 2003 .

54- خليل الشنطي، انتصار : القضايا الفكرية والفنية في مسرح معين بسيسو الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر سنة 2007 .

55- خورشيد، فاروق : الموروث الشعبي ،ط1، دار الشروق، لبنان 1992 .

56- ابن خيرة، نجيب : الأديب موسى الأحمدي نويوات (حياته وآثاره)ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومه، الجزائر 2003 .

57- دبوز، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة، ج1، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2007 .

58- الراعي، علي : المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، رقم 25 – الكويت 1980.

59- الركيبي، عبد الله : تطور النثر الجزائري الحديث 1830 – 1974، ط1، المؤسسة العربية للكتاب، تونس بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1975 .

60- سعد الله، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، 1830 – 1954، ط1، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، 1998 .

61- سعد الله، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي، 1830 – 1954، ج8، ط1 دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998 .

62- سعد الله، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية (1930-1945) ج3، ط4، دار الغرب الاسلامي، بيروت – لبنان 1992 .

63- سعد الله، أبو القاسم : منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1982.

64- سلام، أبو الحسن : حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر 1993 .

65- ابن سلامة، الربعي، وآخرون : موسوعة الشعر الجزائري، ط2، المجلد الأول، دار الهدى عين مليلة، الجزائر 2009.

66- ابن سلامة، الربعي، وآخرون : موسوعة الشعر الجزائري، ط2، المجلد الثاني، دار الهدى عين مليلة، الجزائر 2009 .

67- السليماني، أحمد : تاريخ ملوك البربر في الجزائر القديمة، دار القصبة للنشر، الجزائر سنة 2007 .

68-شريبط، أحمد شريبط، وآخرون : معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، منشورات مخبر الأدب المقارن والعام، جامعة باجي مختار- عنابة، الجزائر، د ت .
69-الشيخ، أبو عمران، وآخرون : معجم مشاهير المغاربة، منشورات دحلب، الجزائر سنة 2007 .
70- طامر، أنوال : حفريات المسرح الجزائري (المسرح النوميدي في العهد الروماني)، نشر مشترك لدار الكتاب العربي، ودار أطفالنا، الجزائر سنة 2007 .
71- عامر، مخلوف : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر سنة 2005 .
72- عبد الصبور، صلاح: ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة. بيروت، 1977.
73- عرسان، علي عقلة : الظواهر المسرحية عند العرب، ج1 + ج2، منشورات اتحاد الكتاب والصحافيين والمترجمين الجزائريين، مطبعة ولاية قالمة، الجزائر 1987 .
74- عزام، محمد : مسرح سعد الله ونوس، بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ط1، منشورات دار علاء الدين، سورية، 2003 .
75- عشري زايد، علي : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1،دار الفكر العربي، القاهرة سنة 1997 .
76- عمرون، نور الدين : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، شركة باتنيت، الجزائر سنة 2006 .
77- عوض، لويس: دراسات عربية وغربية، دار المعارف بمصر .1965
78- العيوطي، أمين : دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية 1986 .
79- غانم، محمد الصغير : المملكة النوميدية والحضارة البونية ،ط1، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر سنة 1998.
80- الغزالي، محمد : فقه السيرة، ط4، منشورات مكتبة رحاب، مطبعة م، و، ف، م، الجزائر 1997 .
81- فروخ، عمر : تاريخ الأدب العربي، ط4 ،ج1، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان 1981.

82-فوغالي، باديس : معجم القصاصين الجزائريين، منشورات مخبر البحث في الدراسات الأدبية والإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية 2005 .
83- القط، عبد القادر : من فنون الأدب : المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت سنة 1978.
84- قواص ، هند : المدخل إلى المسرح العربي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان 1981.
85- ابن قينة، عمر : صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث (أعلام ..وقضايا..و مواقف) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993.
86- الكساسبة، رضا عبد الغني: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الاسكندرية، مصر 2004.
87- كمال الدين، محمد : العرب والمسرح، منشورات دار الهلال (مصر)، عدد 293، مايو 1975.
88- كتنوري ، عائشة : " الكاهنة رمز من رموز المقاومة بشمال أفريقيا " ، المقاومة المغربية عبر التاريخ أو مغرب المقاومات ،منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية ، المغرب 2005 .
89- لمباركية، صالح : المسرح في الجزائر ،ج1، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ط 1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين امليلة، الجزائر، 2005 .
90- لمباركية، صالح : المسرح في الجزائر ج2 : دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر 2005 .
91- لونيسي، رابح : دعاة البربرية في مواجهة السلطة، منشورات دار المعرفة، مطبعة دار هومة، الجزائر 2002 .
92- المباركفوري، صفي الرحمن : الرحيق المختوم، ط4، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2002 .
93- محمد خالد، محمد : رجال حول الرسول، ط3، دار الكتاب العربي، لبنان 1984
94- محمد سليمان، حسين :التراث العربي الإسلامي – دراسة تاريخية ومقارنة-،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د-ت .
95- مرتاض، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931 – 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983 .

96- مرتاض، عبد الملك: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع –الجزائر2007 .

97- مرتاض، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830 – 1962، ج1، سلسلة منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، مطبعة دار هومة، الجزائر 2003 .

98- المرزباني ، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى : الموشح، تحقيق لبجاوي علي محمد ،دار النهضة، مصر 1965 .

99- مرعي، حسن : المسرح التعليمي، ط1، دار ومكتبة الهلال، لبنان 2000 .

100- مصايف، محمد : دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،دت

101- مندور، محمد : المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة سنة 2003 .

102- منور، أحمد : مسرح الفرجة والنضال في الجزائر (دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو) ط1، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2005 .

103- النادي، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، المطبعة العربية تونس سنة1987 .

104- نجم، محمد يوسف : فن القصة، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت – لبنان .

105- النجار، محمد رجب : توفيق الحكيم والأدب الشعبي (أنماط من التناص الفلكلوري) ط1، منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر 2001 .

106- هارون، عبد السلام : التراث العربي، سلسلة كتابك، رقم 35، دار المعارف، مصر 1978.

107- هلال، محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان 1975.

108- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث،، ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2004.

109- وادي، طه: جماليات القصيدة المعاصرة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر 2000.

المراجع المترجمة:

110- تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤدن، ط1، دار الفارابي بيروت، 1981 .

111- جغلول، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، تر : سليم قسطون، ط1، دارالحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 1984 .

112- سلالي، علي (علالو): شروق المسرح الجزائري، ترجمة : منور، أحمد، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000 .

113- عدد من المؤلفين : سيمياء براغ للمسرح، ترجمة وتقديم، أومير كورية، منشورات وزارة الثقافة السوية 1997 .

114- عزيزة، محمد : الإسلام والمسرح، ترجمة : الصبان، توفيق، منشورات دار الهلال (مصر)، عدد 243، أفريل 1971 .

المراجع باللغة الأجنبية :

115 - Anne ubersfeld: lire le théatre; éditions sociales; paris 1978.

116 - Cheurfi Achour: Ecrivains Algeriens(dictionnaire biographique) editions Casbah algerie 2004.

117 - youssef rachid haddad :art du compteur, art de l'acteur, art du spectacle. Rédaction et diffusion . :cahiers théâtre Louvain -Arssand delcampe diffusion France.

الرسائل الجامعية :

118- الأدرع، الشريف : بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي) مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر .2008.

119- ثليلاني، أحسن : المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري (ما بين 1954 و1962)، رسالة ماجستير، جامعة منتوري – قسنطينة سنة 2006.

120- مباركي، بوعلام : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001.

121- منور، أحمد : «مسرح أحمد رضا حوحو : دراسة أدبية تحليلية مقارنة»، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر سنة 1989.
122- ميراث، العيد : أدب المسرحية العربية في الجزائر "نشأته وتطوره"، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، سنة 1988 .

المجلات والدوريات

123- مجلة إبداع، العدد 07، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1985.
124-مجلة آمال، الجزائر، السنة الثامنة، العدد : 35، سبتمبر، أكتوبر، 1976 .
125- مجلة الثقافة ،الجزائر، العدد : 55، ، يناير، فبراير 1980 .
الثقافة،الجزائر، العدد: 90 السنة الخامسة عشر، نوفمبر/ديسمبر 1985.
الثقافة ،الجزائر، العدد 97، جانفي– فيفري 1987.
الثقافة، الجزائر، السلسلة الثانية، ع 6-2005/7 .
الثقافة،الجزائر، العدد13(السلسلة الثانية)، جولية .2007
126- مجلة الحلقة، الجزائر، العدد 1، السنة الأولى، أفريل 1972 .
127- مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، العدد 7، السنة الخامسة عشرة، أيار، مايو .1979
128- مجلة الرؤيا، ع 1، السنة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 1982.
129- مجلة سيرتا ،العدد 7/6، إصدارات معهد العلوم الإجتماعية بجامعة قسنطينة، جويلية .1982
130- مجلة الشهاب، الجزائر، ج12، م13، عدد فبراير .1938
131- مجلة الفصول الأربعة، منشورات رابطة الأدباء والكتاب والفنانين بالجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى، العدد 34، السنة التاسعة 1986 .
132- مجلة المسرح، العدد 05، سنة 1988، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر
مجلة المسرح، العدد 14، السنة الثانية، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر .

133- مجلة المصادر، الجزائر، العدد : 08 ماي سنة 2003

134- جريدة البصائر،الجزائر، السلسلة الثانية، ع 136 سنة 1950.

135- جريدة شرفات، العدد 53، 18 مارس 2009، منشورات وزارة الثقافة – دمشق- سوريا .

136- جريدة المساء (الجزائر) العدد 867 ليوم 1988 /07/14.

جريدة المساء (الجزائر) العدد 874 ليوم 1988/07/22

137- جريدة المنعطف الثقافي، المغرب، ع 112، ليو 22 يونيو 2006

138- جريدة النصر (الجزائر)، عدد 4820، ليوم 13 ماي 1989

المواقع الإلكترونية :

139- حمداوي جميل: "من أبطال المقاومة الأمازيغية : ديهيا أو الكاهنة" *www.jamilhamdaoui.net*، نشر في 13 نوفمبر 2000 .

140- سعدي عثمان: "قصة القائدة الأمازيغية الكاهنة الحقيقية وأكاذيب المخامية الفرنسية جيزيل حليمي" *www.agraw.com*نشر في 21 /06/ 2007 .

رابعا : الفهرس